STUDII DRAMMATICI

DI

ARTURO GRAF

STUDII DRAMMATICI

DI

ARTURO GRAF

INSEGNANTE
DI LETTERATURA ITALIANA E DI STORIA COMPARATA DELLE LETTERATURE ROMANZE
NELLA R. UNIVERSITÀ DI TORINO

LA VITA È UN SOGNO.

AMLETO.

TRE COMMEDIE ITALIANE DEL CINQUECENTO,
LA CALANDRIA — LA MANDRAGOLA — IL CANDELAJO.

IL *FAUSTO* DI CRISTOFORO MARLOWE.

IL *MISTERO*
E LE PRIME FORME DELL'*AUTO SACRO* IN ISPAGNA.

ROMA TORINO FIRENZE
ERMANNO LOESCHER

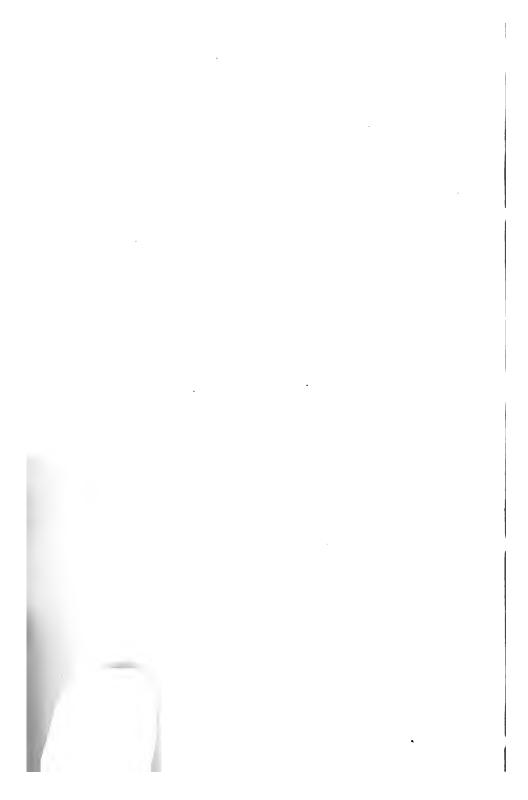
1878

A MIO FRATELLO

OTTONE

QUESTE PAGINE

LIEVE PEGNO

DI SALDO INALTERABILE AFFETTO

AVVERTENZA

Gli studii ond'è formato questo volume si pubblicano ora per la prima volta, ad eccezion del secondo, *Amleto, indole del personaggio e del dramma*, che fu già stampato nella *Nuova Antologia* di Firenze, fascicolo del marzo 1876. Quello che ha per titolo *Tre commedie italiane del Cinquecento*, riproduce, con qualche leggiera diversità, alcune lezioni di un corso sulla commedia italiana del secolo XVI da me professato quest'anno nella R. Università di Torino.

LA VITA È UN SOGNO

DRAMMA

DI

PIETRO CALDERON

LA VITA È UN SOGNO

DRAMMA

di PIETRO CALDERON

Se è vero che nel dramma di più alta e nobile natura, il dissidio tragico dei casi e degli affetti si compone in etica ed estetica armonia nell'unità di un'idea suprema e prepotente, pochi drammi han le moderne letterature che si accostino in dignità a questo del Calderon, pochissimi che lo pareggino. Esso appartiene alla categoria dei *drammi fatali*, dove l'azione finita si collega, mediante invisibili anelli, ad una azione infinita; dove la motivazione prossima ed immediata s'integra in una motivazione remota e trascendente; dove la tragedia umana si solenizza e si sacra nella terrifica e religiosa intuizione dell'assoluto. Il più augusto dramma di questa fatta, tra gli antichi, è l'*Edipo* di Sofocle, così com'è geminato in due azioni complementari. Edipo, intemerato nella

coscienza e nel volere, scelerato e nefando nell'opere, inconscio ministro delle iniquità del fato, ricompra con lo strazio di una più che umana sinderesi, la sua contaminata natura, e negando in sè stesso la potestà dell' errore e della colpa, si redime dalla condizione di vile strumento, si eleva sopra i conflitti delle cose, e da ultimo si beatifica nella contemplazione del conquistato assoluto. Il più solenne fra i moderni drammi fatali è questo del grande poeta spagnuolo. Qui un principe, fatalmente dannato alla colpa, vince con eroica ribellione i decreti del destino, rompe il corso dei preordinati eventi, e trionfa nell' acquisto della contesa libertà. Una stessa idea serve di principio ai due drammi; ma il procedimento dei casi non è in entrambi il medesimo, e grande è la diversità fra le due principali persone. Edipo è puro interiormente: l'iniqua εἱμαρμένη non lo invade, non lo corrompe, non lo rende malvagio per meglio piegarlo ai suoi fini, ma si appaga di condurlo alla colpa per vie nascoste, con perfidi raggiri, a cui non si può in nessun modo contravvenire. Sigismondo, per contrario, fu egli stesso invaso dal terribile influsso; egli è malvagio per natura, e a fargli compiere la volontà del destino, e' non è mestieri di venirlo traendo con artifizio e con frode, ma basta solo gli sia dato il potere.

Ad intendere la ragione di questa diversità e' bisogna por mente alla distanza dei tempi, alla disformità delle concezioni, onde i due drammi si generarono. Edipo appartiene all' antichità pagana, Sigismondo al medio evo cristiano. L' idea della fatalità si trasmette dai primi ai secondi tempi, ed il cristia-

nesimo non la distrugge, sebbene mostri in apparenza di mettersi in contraddizione con lei; e dico in apparenza, giacchè, a ben guardare, che altro è mai la dottrina del peccato originale, con tanto ardore propugnata da quello stesso Sant'Agostino che negava la libertà dell' umano arbitrio, se non una travestita concezione della fatalità? Tuttavia questo passaggio non fu senza mutazione. Il fato antico è una ferrea, ineluttabile necessità, che s'impone da fuori e non s'interna negli strumenti involontarii dell'opera sua; il destino medievale cristianizzato è un' influsso che si trasfonde nelle creature operanti, e ne altera la natura, e si raccoglie in esse come in centri di energia per poscia irradiarsi in azione novella. L' uomo scelto dall'antico fato a stromento, compieva inconscio o riluttante l' opera impostagli; l' uomo predestinato del medio evo coopera con coscienza e con volere al compimento dei fatali decreti. Egli è impulso e impellente nel tempo medesimo; egli non è più l'innocente ministro del destino, ma il suo malvagio alleato. Il concetto del fato si attenua pertanto: dove si diceva necessità, si dice predisposizione ed influsso. e quanto più si rileva il sentimento di quella misteriosa cooperazione, tanto più si sfiacchisce l'opinione della irresistibile potestà del destino (1).

---

(1) Mi sia lecito di far qui una digressione la quale avrà naturalmente a connettersi con le cose che seguiranno. L'astrologia giudiziaria fiorisce in più particolar modo nel medio evo. L'antichità la inventò e ne fece uso larghissimo, ma gli Arabi furon quelli che la condussero a perfezion di sistema, e la uni-

Ma veniamo al dramma.

Basilio, re di Polonia, è il più dotto, il più saggio di quanti principi portino corona. I suoi seguaci lo chiamano Euclide e Talete. Egli conosce a fondo le sottili matematiche, e legge a suo piacimento in quelle pagine immortali dove la potestà divina ha scritto a lettere di stelle le umane venture, così le liete come le triste. Ma della sua scienza egli s'ha poco a lodare, ed il cielo gli avrebbe fatto un gran benefizio se l'avesse tolto di vita prima ch' ei ne potesse rac-

---

versalizzarono tra le genti cristiane. È a notare che i Greci, a cui propriamente appartiene il concetto del fato, o a dirittura la respinsero, o con poco gradimento l'accettarono, almeno sino ai tempi della scuola d' Alessandria. Il cristianesimo la combattè a quel modo che combattè la magia, non già come scienza fallace, ma come scienza empia. Alcune sètte di eretici, come i priscillianisti, e certi gnostici, non la separarono dalla teologia; e a dimostrare com' essa, se non nella dottrina, nella pratica almeno, potesse conciliarsi in qualche modo col cristianesimo, basterà ricordare che Alberto Magno, e il Cardinale d'Ailli fecero tutt'a due un postumo oroscopo della vita di Gesù Cristo, e questa trovarono essere stata in tutto conforme alle deduzioni della scienza. Che l'ottimo re Alfonso X di Castiglia sia stato un fervente seguace e cultore delle dottrine astrologiche non fa mestieri ricordare; e san tutti qual diffusione s'abbia avuta in tutta Europa l'astrologia a cominciare dal XIII sino a tutto quasi il XVII secolo. I Sociniani credettero che la prescienza divina altro non fosse che una suprema congettura, simile alla congettura astrologica: e che l'astrologia, come congettura, non sia stata interamente condannata dalla Chiesa, si può vedere anche al dì d'oggi, in certi almanacchi, dove alla previsione degli avvenimenti naturali ed umani, tratta da pretese osservazioni astrologiche, si aggiunge un' amplissima dichiarazione di non voler far cosa che sia contraria alla fede. Una dottrina astrologica, la quale si limiti ad ammettere che gli astri esercitano certi influssi sulla umana natura, e vi

cogliere il frutto. Basilio ebbe da Clorilene sua sposa un figliuolo infelice, al cui nascere il cielo s'empiè di segni nefasti. Una orrenda ecclissi di sole, quale più non si vide dal tempo della passione di Cristo, funestò la natura, ed egli istituendo in quel punto l'oroscopo del proprio figliuolo, ebbe sicuro avvertimento che questi sarebbe stato *il più temerario uomo*, *il principe più crudele*, *il più empio monarca* che mai si fosse veduto nel mondo, che il suo regno sarebbe stato una sequela di sceleraggini non più vedute nè

---

generano certe predisposizioni, le quali non sono tuttavia d'indole sì fatale che non si possano combattere e vincere, non è poi così incompatibile con la dottrina della provvidenza, e con i canoni della fede cristiana, come potrebbe a prima giunta parere. Anzi tutto, non ammetteva il cristianesimo il peccato d'origine, involontario e fatale, che predispone a maggiori colpe e alla dannazione eterna? E dopo il peccato originale non veniva il diavolo, di cui era proprio ufficio appunto il venir sollecitando e predisponendo l'uomo alla colpa, a quel modo medesimo che potevano fare gli astri nel cielo? Anzi, com'era maggior trionfo per l'anima cristiana venire a stato di santità e di perfezione a dispetto di tutti gl'influssi diabolici, così poteva essere ancora il venirvi a dispetto di tutti gl'influssi astrologici. Però, sebbene combattuta in principio dalla Chiesa, l'astrologia trovò modo di non rompere in tutto i ritegni dell'ortodossia, e così come si associò alle dottrine eretiche, ma tuttavia cristiane, di alcune sètte, così ancora si compose nelle coscienze cattoliche con le esigenze di una fede salda ed intera. Non fa mestieri ch'io ricordi qui le disputazioni intorno alla grazia e alla predestinazione, cominciate nel V secolo, rinnovate nel IX fra Gotescalk, Hincmar, Scoto Erigena, e proseguite un pezzo di poi. Ma parmi che a canto alla dottrina della grazia, arruffatissima fra le dottrine, e bilicata sempre sull'orlo estremo della ortodossia, a canto alla *grazia particolare*, *efficace*, *necessitante*, *preveniente*, *eccitante*, *concomitante*, *cooperante*, poteva trovar luogo, senza dar troppo sospetto, una

intese, e che avrebbe sino nel proprio padre rivolto il suo malnato furore. Questo l' orribile vaticinio degli astri; ma Basilio non se ne lasciò sgomentare, e volle fare sperimento se fosse possibile *al savio di dominar sullè stelle*. Egli fece spandere la nuova che il bambino era nato morto, e subito dopo diè mano a fabbricare in un luogo deserto e discosceso tra' monti, una salda torre, dove rinchiuse il figliuolo, committendolo alla custodia di un servitore fidato, che l'ammaestrò nelle scienze e nella cattolica religione. Così

---

modesta astrologia, la qual ragionava, non di assolute necessità, ma soltanto d'influssi.

Fra le leggende cristiane alcune vè ne sono dove spicca in istrano modo il concetto della fatalità. Una delle più famose è quella del papa Gregorio Magno che, nato d'amori incestuosi, diventa inconsapevolmente sposo della propria madre; poscia, scoperto il mistero, espia con durissima penitenza la colpa non sua, e si fa degno del supremo sacerdozio e del cielo. Questa leggenda non è probabilmente altro che una trasformazione dell'antica storia di Edipo, la cui ricordanza s'era serbata viva nel medio evo. Essa è poco consentanea allo spirito del cristianesimo, poichè il destino vi conserva il carattere antico e pagano, e non s'interna nella coscienza, ma opera solo con esterna violenza. Ben più consentanea a quello spirito è l'altra leggenda, non meno famosa, di Roberto il Diavolo, il quale, essendo generato dal demonio, eredita della paterna malvagità, ed è predestinato al delitto e all'inferno. Per lungo tempo egli obbedisce alla fatale necessità della sua in parte umana ed in parte diabolica natura; ma da ultimo vince sè stesso, si redime con una lunga vita di penitenza dalla maledizione congenita, e conquista la salute eterna. L'idea inspiratrice di questa leggenda risulta, a quanto sembra, dalla commistione della dottrina del peccato originale con la credenza nella potestà del diavolo sugli uomini. Il famoso mago Merlino della leggenda bretone, è figliuolo del diavolo e di una monaca, ma si redime anch'egli dal suo fato.

spera egli di poter vincere il perverso destino. È questo l'antefatto del dramma, e l'argomento di un lungo racconto che lo stesso Basilio fa ai suoi nipoti Astolfo e Stella ed ai signori della Corte verso la fine della seconda giornata (1).

Qui abbiamo, come si vede, un caso che assai di frequente ricorre nelle favole orientali, dove la reclusione è uno degli espedienti usati di solito contro le minacce del destino. Nella leggenda cristiana di Barlaam e Giosafat, la quale è di origine indiana, se ne trova un notevole esempio. Giosafat, il quale altri non è che il Budda trasformato in santo cristiano, vien rinchiuso in un palazzo dal proprio padre, a cui gli astrologi han prognosticato che il figliuolo diverrebbe un caldo fautore del cristianesimo. Questa clausura non impedisce che la profezia si compia. Tale argomento di leggenda dev'essere di antichissima origine. Nel papiro Harris, ch'è dei tempi della XVIII dinastia, si trova una storia che lo dimostra. Un re ha un figliuolo, dopo averlo lungo tempo desiderato. Al suo nascere le Hathor, o parche, profetano che egli morrebbe ucciso o da un coccodrillo, o da un serpente, o da un cane. Il padre lo fa rinchiudere e custodire in un palazzo, ma, dopo una lunga serie di casi, il vaticinio si compie. A questa leggenda egiziana si può raccostare la greca di Achille, cui la madre rinchiude nella reggia di Licomede a fine di preservarlo dai pericoli della guerra.

---

(1) Torres Naharro introdusse in Ispagna nei primi anni del secolo XVI l'uso di dividere i drammi in *giornate*.

In tutte queste leggende i provvedimenti presi contro il destino a nulla giovano, od anzi concorrono ad agevolarne il compimento: nel dramma nostro essi non son così vani, e servono a far vie meglio palese il sentimento che sta a governo di tutta l'azione, che cioè, contro le fatali potenze si possa ribellar con vantaggio la volontà umana.

S'apre il dramma nel luogo alpestre, ov'è la prigione del principe Sigismondo. Appare Rosaura, dama, sotto spoglie maschili, accompagnata da Clarin, *gracioso*. Vedremo più oltre quali sieno questi personaggi, e qual parte abbiano nell'azione. Subito dopo si mostra Sigismondo, cinto di catene, come una belva, ricoperto d' ispide pelli, simile nell' aspetto a un selvaggio. Il poeta ha cura di mostrarci, sin dalla prima, in tutta l'orridezza sua, la creatura infelice in cui gli astri han piovuto i loro perniciosi influssi; ma non manca nel tempo stesso di aprire alcuni spiragli in quell'anima grossolana e violenta, dai quali vagamente traspajono le compresse virtù che dovranno un giorno redimerla. Gli mette pertanto in bocca un lungo soliloquio, dove, in mezzo alla espressione d'un profondo dolore, spicca, insieme con la naturale tracotanza dell'indole, una certa acutezza di ragionamento, un certo senso dell'equità, una certa attitudine a ricevere il benefico influsso della gentilezza e della beltà. Egli domanda al cielo qual delitto abbia commesso nel nascere, sebbene intenda che il venire al mondo sia di già, per sè, sufficiente delitto. Ma non nacquero gli altri? e perchè debbono eglino essere

trattati meglio di lui? (1). L'uccello vola liberamente per l'aria; perchè mai, egli, che ha un'anima più nobile, deve aver meno libertà? Perchè deve averne meno della fiera, del pesce e del ruscello che corre tra i fiori, quando ha più intendimento, più volontà e più vita ch'essi non abbiano? Questi pensieri lo rendono furibondo. Egli non intende qual legge, qual giustizia, o qual ragione sia quella che lo danna a vita così sciagurata; ei vorrebbe, con le proprie mani strapparsi a pezzi il cuore dal petto.

Mentre così sfoga il dolore e la rabbia, d'improvviso gli si scopre Rosaura. Obbedendo all'istinto selvaggio il suo primo movimento è di lanciarsele ad-

---

(1) — Ay misero de mí! ay infelice!
Apurar, cielos, pretendo,
Ya que me tratais así,
Qué delito cometí
Contra vosotros naciendo;
Aunque si nací, ya entiendo,
Qué delito hé cometido:
Bastante causa ha tenido
Vuestra justicia y rigor,
Pues el delito mayor
Del hombre es haber nacido.
Solo quisiera saber,
Para apurar mis desvelos,
(Dejando á una parte, cielos,
El delito del nacer)
¿Que mas os pude ofender
Para castigarme mas?
¿No nacieron los demas?
Pues si los demas nacieron,
¿Qué privilegios tuvieron
Que yo no gocé jamas?

dosso, di stringerla con le braccia forzute, di minacciarla di morte. Egli non può soffrire che altri abbia udito i suoi lamenti e sia stato spettatore della sua debolezza; ma le supplichevoli parole della fanciulla, il gentile suo aspetto, aprono, commuovono, inteneriscono quell'anima dura e malnata. Un affetto nuovo, sconosciuto si suscita in lui; egli non si sazia di mirarla, non si sazia di udirla, e il tenero sentimento è nato appena che, già seguendo gl'impeti della riottosa e prepotente natura, assume il linguaggio e i caratteri di una indisciplinata passione. Così sin dalle prime scene ci fa acquistare il poeta un chiaro e pertinente concetto del suo personaggio, mostrandoci in lui due diverse e contrarie nature, che pugnano insieme, e dal cui vivo contrasto nasce il dissidio tragico interno, e nascerà poi il dissidio tragico esterno. Da' suoi genitori ha ricevuto Sigismondo l'alterezza del pensare, la suscettività del sentimento, un'anima affettuosa e nobile; ma con le virtù ereditate interferiscono in lui i maligni influssi degli astri, e ne rompono la delicata e armonica compagine, e mutano l'alterezza in insolente protervia, la suscettività in bestiale appetito. Noi siam pertanto avvertiti che tutto il processo del dramma altro non sarà che una profania e un composto risultamento delle lotte e dei trionfi di cui avrà a farsi teatro l'anima di Sigismondo. Il dramma comincia lì dentro e di lì si deriva; la sua composizione e lo svolgimento sono di natura essenzialmente organica.

Clotaldo, l'uomo ligio del re, l'inflessibil custode, pone termine alla scena nel punto che Rosaura si ac-

cinge a narrare a Sigismondo la propria storia. Egli minaccia di morte gl'intrusi, ma Sigismondo si fa lor difensore, e protesta, con la violenza di linguaggio che gli è abituale, di volersi prima lacerar con le mani e coi denti che soffrire sia fatto loro oltraggio (1). Le guardie lo rinserrano nella carcere, ed egli versa in istravaganti e sformate parole il suo furore, minacciando, come un titano, la scalata al cielo (2). Queste parole meritano considerazione, giacchè, raccostate ai suoi precedenti discorsi, mostrano che in lui il maligno influsso degli astri produsse, non una malvagità satanica, che si compiaccia nel semplice esercizio del male, ma piuttosto una efferata superbia, un tormentoso, esagerato sentimento della personalità propria, una impazienza leonina di sogge-

---

(1) Primero, tirano dueño,
Que los ofendas, ni agravies,
Sará mi vida despojo
Destos lazos miserables:
Pues en ellos, vive Dios!
Tengo de despedazarme
Con las manos, con los dientes,
Entre aquestas peñas, antes
Que su desdicha consienta,
Y llore sus ultrajes.

(2) ¡ Ah cielos,
Qué bien haceis en quitarme
La libertad! porque fuera
Contra vosotros gigante,
Que para quebrar al sol
Esos vidrios y cristales,
Sobre cimientos de piedra
Pusiera montes de jaspe.

zione, i quali affetti rifuggono da ogni legge e da ogni ritegno, non per avversione al loro carattere etico, ma perchè, o poco o molto, umilian l'arbitrio, costringono la persona, scemano la libertà. Per tal modo riesce il poeta a fare il suo personaggio piuttosto degno di ammirazione e di pietà che di odio, e a farci partecipare compassionevolmente a'suoi dolori, quando ce lo mostra rinchiuso, abbandonato, fatto quasi una belva; quando ce lo mostra preso in mezzo da due terribili potenze, l'influsso degli astri in cielo, la ferrea ragione di stato in terra. Noi lo paragoniamo a Prometeo, incatenato sul Caucaso; ma la condizione sua ci sembra più dolorosa, e, per certi rispetti, anche più tragica; giacchè Prometeo, punito dall'ira ingiusta di un nume, trova conforto nel sentimento della innocenza propria, della propria dignità, e nelle infallibili promesse del fato, che gli prepara il trionfo; ma Sigismondo è, come dice Clotaldo, morto prima di nascere, per legge divina, e nessuno ajuto si può ripromettere, e in nessuna speranza confortare: e quando noi, considerando la scena, non veggiamo via di scampo, e quando volgendo l'occhio sui personaggi di già comparsi, non sappiamo a quale attribuire l'azione efficace che possa rompere il cerchio della fatalità, e il pensier nostro si combatte in un travaglio di vane congetture, noi sentiamo tutta dentro di noi la disperazione del prigioniero.

Ma l'anello si rompe, e si rompe per fatto di colui che più aveva dato l'opera a chiuderlo. Il re Basilio, vecchio, stanco, è risoluto di rinunciare all'impero. Due suoi nipoti, l'*infanta* Stella ed Astolfo, duca di

Moscovia, son designati a succedergli. Basilio ha in animo di far ragione ad entrambi, ma in quell'ora l'assale uno scrupolo: qual diritto ha egli di togliere la corona al proprio figliuolo, a cui per legge umana e divina appartiene? E qual ragione ha egli mai di commettere delitti per impedire al figliuol suo di commetterne? E poi, troppo facilmente ha egli dato fede ai presagi, giacchè *il fato più tristo, la più violenta inclinazione, il pianeta più empio inclinano, ma non forzano il volere* (1). Ecco qui espressa l'idea fondamentale del dramma: il destino esercita il suo formidabile impero, gli astri versano dal cielo gl'inevitabili loro influssi, ma l'umana volontà si conserva libera, e può ribellarsi alla potenza loro che la preme, ma non la distrugge, e può di essa trionfare. Ognuno può intendere quanto questa maniera di concepire la virtù del destino, e la relazione che con esso hanno gli uomini, sia più drammatica dell'antica.

Basilio tenterà dunque, per iscarico di coscienza, una solenne prova. Con l'ajuto di un narcotico egli immergerà Sigismondo in un sonno profondo, lo toglierà

---

(1) Pues aunque su inclinacion
Le dicte sus precipicios,
Quizá no le vencéran,
Porque el hado mas esquivo,
La inclinacion mas violenta,
El planeta mas impío,
Solo el albedrío inclinan,
No fuerzan el albedrío.

E altrove dice che l'uomo predomina sulle stelle.

dal carcere, lo trarrà nella regia, lo farà re. Se, venuto in tal condizione, egli smentirà le stelle, e se i portamenti suoi saranno di saggio e virtuoso principe, rimarrà erede della corona; ove succeda il contrario, Basilio, con l'ajuto dello stesso narcotico, lo rinchiuderà di bel nuovo nel carcere. L'opera è affidata a Clotaldo, il quale in sul principio della seconda *giornata*, viene ad informare il re del modo com'è proceduta. Sigismondo, immerso in un profondo letargo, fu tratto negli appartamenti del re e coricato nello stesso letto di questo; la corte è tutta raccolta, pronta ad onorarlo e servirlo come legittimo principe. Qui troviamo una immaginazione di cui si fece grand'uso nelle novelle orientali; basterà ricordare la storia di Abù Hassan, il *dormiente svegliato*, e del califfo Harun al Rascid nelle *Mille ed una notte*. Ma che bisogno vi era egli di addormentar Sigismondo per far prova di lui? Il re lo spiega a Clotaldo: se il principe avesse certa cognizione dell'esser suo, se egli sapesse d'essere il figliuolo del re ed il legittimo erede della corona, la condizion sua sarebbe troppo dolorosa e disperata, quando, pe' suoi mali diportamenti, venisse di nuovo chiuso nel carcere; ma non avendola, essendo ignaro de' proprii natali e de' proprii diritti, gli si potrà far credere che quanto gl'intravenne non fu altro che un sogno; per tal modo la sciagura gli tornerebbe men grave, ed e' potrebbe sopportarla con più rassegnazione. Il re si parte, e poco dopo entra in iscena, con seguito grande, Sigismondo attonito, trasognato, per la stranezza di quanto vede, per la nuova condizion sua di cui non sa darsi ragione. Clotaldo gli

muove incontro, gli presta omaggio, poi secondo l'accordo preso col re, gli svela il mistero: com'egli sia veramente principe di Polonia, come fosse stato rinchiuso per obbedire alla *inclemenza del fato*, che mille sciagure aveva minacciate all'impero pel tempo ch'egli sarebbe venuto in signoria; come il padre sperando che la virtù sua potesse vincere le stelle, l'avea fatto levar di prigione e condurre al palazzo. L'aspettazione è grande in questo punto del dramma, giacchè non si sa ancora se Sigismondo, mutata repentinamente condizione, sia per secondare la volontà del fato, precipitando gli avvenimenti ad una orrenda catastrofe; oppure se egli v'abbia a resistere, forse vincendolo, forse soggiacendo, non più complice, ma vittima, alla ineluttabile sua potenza. Tutta la precedente storia è venuta preparando questo momento solenne. La prova che si compie sulla scena ha una dignità ed una significazione senza pari: vi si affronta il grande problema della libertà, vi si sperimenta la qualità del vincolo che lega il *noi* al *fuor di noi*, vi si cimenta la natura umana. Una nuova coscienza, un nuovo pensiero, un nuovo concetto delle cose si appalesano nell'azione; uno spirito inquieto d'investigazione, che è come una prima aura della nuova speculazione filosofica, vi alita dentro. Il personaggio principale, pur serbandosi individuato e concreto, ha un valore universale umano. In lui s'appuntano gl'interessi più disparati: la legge del destino, le sorti di un popolo, l'amore di un padre, la giustizia di un re, si annodano in lui: tutta l'azione del dramma si accentra e si bilica in quel momento solenne. Ora la potenza del-

l'impressione drammatica è tanto maggiore quanto più angusto è il passo per cui l'azione, allargatasi innanzi, è forzata a passare.

La risposta di Sigismondo a Clotaldo fa ben presto dileguare ogni dubbio. Le sue parole sono piene di sdegno e di minacce contro *il traditore* che osò di tenerlo prigione. Egli si spinge per ucciderlo di propria mano, e trattenuto, minaccia gli altri che gli stanno d'intorno, di gettarli dalla finestra. Il solo che gli piaccia fra tanti cortigiani e servitori è Clarin, il quale sfacciatamente lo adula. Ad Astolfo, che viene a salutarlo, risponde con superbe e villane parole. Ma al sopraggiungere di Stella egli sente, come già alla vista di Rosaura, il soave fascino della bellezza, e ringentilito improvvisamente, esprime con fiorito e concettoso discorso la sua ammirazione (1). Fa per baciarle la mano in presenza di Astolfo, il quale ama Stella, e si adombra dell'atto; un servitore s'attenta

---

(1) Aunque el parabien es bien
Darme del bien que conquisto,
De solo haberos hoy visto
Os admito el parabien:
Y así, del llegarme á ver
Con el bien que no merezco,
El perabien agradezco,
Estrella, que amanecer
Podeis, y dar alegría
Al mas luciente farol.
¿ Qué dejais que hacer al sol,
Si os levantais con el dia?
Dadme a besar vuestra mano,
En cuya copa de nieve
El aura candores beve.

distorlo, ma Sigismondo, cedendo ad un impeto subitaneo d'ira, lo stringe fra le braccia, lo leva di peso e lo trabocca da una finestra. Prima di compiere l'azione forsennata egli risponde a quel medesimo servitore, che gli dice non essere cosa giusta baciar la mano a Stella, e parlar egli per amore del giusto: « A me dà noja tutto ciò. Nulla mi sembra giusto che contraddica al piacer mio » (1).

A questa scena, ove Sigismondo comincia in sì violento modo a compiere il suo destino, tien dietro un incontro col padre che lo rimprovera, lo ammonisce, e lo respinge da sè. Qui egli non trascende, non si sdegna, ma con fredde, acute, e ponderate parole, nelle quali spira, in istrano modo, congiuntamente con un sentimento d'odio e di vendetta, il sentimento della equità e della giustizia, risponde alle paterne rampogne. Qual gratitudine dev'egli a lui, che fu tiranno della sua libertà? se già presso al sepolcro gli restituisce quanto gli si appartiene? Egli è principe per diritto di natura, ed anzi che avergli gratitudine potrebbe chiedergli conto del tempo che lo tenne privo di libertà, di vita, e di onore. Sia il re grato a lui se di tanto misfatto non gli chiede ragione (2)

---

(1) A mi
Todo eso me causa enfado.
Nada me parece justo,
En siendo contra mi gusto.

(2) ¿ Pues en eso
Qué tengo que agradecerte?
Tirano de mi albedrío,

Il re lo avverte che la sua grandezza potrebb'essere un sogno, e si parte da lui. Sigismondo non fa considerazione di tale avvertimento, e chiude un breve soliloquio con alcune parole molto significanti, nelle quali dice di sapere ormai chi egli si sia, di sapere d'essere un *composto d'uomo e di fiera* (1). In queste parole è descritta tutta la doppia natura di lui, quale si venne formando per ragioni di eredità e per ragione d'influssi. Il poeta fa prevalere in lui ora l'una ora l'altra natura, e ora tutt'a due le riunisce perchè producano un comune effetto. Nella scena col padre le due nature si manifestano promiscuamente: l'irriverenza e l'avversione sono della bestia, ma è dell'uomo quel rimprovero che prende argomento dalle leggi stesse della giustizia e della carità. Immediatamente dopo il poeta fa recedere la natura ferina,

---

¿Si viejo y caduco estás,
Muriéndote, que me das?
¿Dasme mas de lo que es mio?
Mi padre eres, y mi Rey;
Luego toda esa grandeza
Me da la naturaleza
Por derecho de su ley.
Luego aunque esté en tal estado
Obligado no te quedo
Y pedirte cuentas puedo
Del tiempo que me has quitado
Libertad, vida y honor.
Y asi agradéceme á mí,
Que yo no cobre de tí,
Pues eres tú mi deudor.

(1) . . . . sé que soy
Un compuesto de hombre y fiera.

e primeggiar la umana, mostrandoci Sigismondo di bel nuovo stupito ed innamorato della bellezza di Rosaura, e facendogli dire che nulla gli aveva recato maraviglia di quanto aveva veduto, e ch'era a tutto apparecchiato, e che se una cosa v'era nel mondo che potesse farlo maravigliare, questa era la bellezza della donna. Non è fuor di luogo, nè senza significazione questa prontezza di Sigismondo a ricever nell'anima le impressioni della bellezza; e la stessa versatilità del suo sentimento che si volge ora a Rosaura ed ora a Stella, e che, non essendo ancora propriamente amore, ne ha parecchi caratteri, è una conseguenza necessaria della condizione in cui versa la vita interiore di lui, quale il poeta ce l'è venuta rappresentando. Nell'anima di Sigismondo dibattendosi in lotta contrarie potenze che cercano di soverchiarsi a vicenda, nessuna immagine può fissarsi, nessuno affetto può stabilmente posarvisi. Però, così le sue impressioni, come i suoi atti, sono repentini e violenti, secondo richiede la natura di quella lotta interiore e il subito ma non durevole avantaggiarsi dell'una sull'altra potenza. Tuttavia la interna instabilità, la quale si manifesta nella natura degli atti esterni, ci mostra la speciale qualità degli influssi fatali che si esercitano in Sigismondo, ne fa intendere ch'egli non è uno spirito immutabilmente irrigidito tra i ferei regoli e i geometrici congegni del destino, e ne fa presentire la possibilità del riscatto.

Ma il sentimento gentile ed umano che si suscita in lui alla vista di Rosaura, è ben presto soperchiato dall'affetto disordinato e bestiale. Egli si accinge a

far violenza alla fanciulla, quando il vecchio Clotaldo che ha riconosciuta in lei una figliuola propria, nata da giovanili amori, viene in suo ajuto, e con tutto il rispetto e la reverenza di cui un cavaliere spagnuolo è debitore al suo principe, s'adopera a frenarlo e a temperarne l'anima inferocita. Sigismondo trae il pugnale per uccider Clotaldo, ma sopraggiunto Astolfo, volta in costui la sua rabbia. Combattono insieme. Ecco il re, ecco la corte tutta ragunata. Basilio fa a Sigismondo novelli rimproveri, ma costui risponde minacciando vergogna al proprio padre e si parte (1). Il re allora, parendogli sufficiente la prova già fatta, risolve di rinchiudere novamente il figlio nella torre, e di fargli credere poi che i casi intravenutigli durante la breve sua libertà altro non furono che un sogno.

Qui l'azione si riannoda di nuovo. Il primo nodo fu sciolto per volontà degli uomini, ma senza effetto e per breve tempo, il secondo non si sa da chi debba essere sciolto. Lo sperimento del re deluse le costui speranze, riconfermò gli spiriti nella credenza che non

---

(1) BAS. ¡Respeto no tenias
Á estas canas?

CLOT. Señor, ved que son mias;
Que no importa vereis.

SEGIS. Acciones vanas,
Querer que tenga yo respeto á canas;
Pues aun esas podria
Ser que viese á mis plantas algun dia;
Porque aun no estoy vengado
Del modo injusto con que me has criado.

si possa far contrasto al destino. Tuttavia il destino, in tutto questo tratto dell'azione, non si appalesa direttamente con qualche subito moto che ecceda la previsione umana. L'esperimento procede per vie naturali e riesce quale si poteva prevedere che riuscirebbe. Il destino insiste aspro e tenace nell'animo di Sigismondo, ma permette che intorno ad esso gli avvenimenti si conducano dal volere degli uomini. Se non che questa insistenza fa sospettare che i termini fatali non fossero giunti al designato compimento, e che quella libertà altro non fosse che uno scherno delle misteriose potenze, sotto il cui impero l'azione può ondeggiare bensì, ma non travolgersi fuori del cammino tracciatole. Già si sente che nell'ombra si stan maturando le insidie del fato, e si prevede che a sciogliere il secondo nodo esso farà alcuna inopinata comparsa. Sull'esito finale non si può ancora far congettura. Si nota solo che insino a questo punto Sigismondo altro non fu che un istrumento inerte nelle mani del destino, ch'egli nulla fece per sottrarsi alla sua tirannia, e che anzi, sebbene avvertitone più volte, egli non mostra di aver coscienza della sua condizione. Di fatto non una parola gli esce dalle labbra che accenni agli influssi cui egli è soggetto, alla possibilità di contrastar loro e di vincerli, o alla volontà di abbandonarsi interamente in loro balía. Il fato, per procedere più spedito nell'opera sua, assorda le anime in cui s'infiltra. Tuttavia noi non ci persuadiamo ancora che la vittoria, da Basilio annunciata possibile, della volontà umana sugl' influssi degli astri non sia per succedere, che la sopita coscienza

non abbia a destarsi in Sigismondo. Noi siam giunti a un secondo momento pieno di dubbiezza e di aspettazione, noi corriamo con la fantasia incontro alle nuove lotte e maggiori che si debbono star preparando. Intanto si avviluppano maggiormente anche le parti secondarie dell'azione. Rosaura, la quale è, come ho detto, figliuola di Clotaldo, nata in Moscovia, non per altro viene alla corte di Polonia che per vendicarsi di un affronto fattole. Ella aveva ricevuto proteste d'amore dal duca Astolfo, il quale, venuto poi in Polonia, erasi innamorato di Stella, e dimenticato di lei. Riconosciuta dal padre, depone le vesti maschili, altre ne prende convenienti al suo sesso, e sotto il nome di Astrea si mette al servigio di Stella. Astolfo la riconosce: un ritratto di lei che Stella vuole siale dato come pegno di fede dal principe, e che Rosaura riprende come suo, suscita un contrasto di gelosie e avviluppa maggiormente questa parte dell'azione, la quale procede parallela con la principale, e la rinfianca per quindi porgerle, quando ne sia venuto il tempo, una opportunità supplementare di componimento e di adequazione.

La seconda giornata termina con mostrarci Sigismondo, ridotto alla prima sua condizione, incatenato e vestito di pelli. Clotaldo e alcuni servi l'han deposto in terra, vinto dalla forza dell'oppio, profondamente addormentato. Il re viene a vederlo, e rimpiange la trista sorte del figliuol suo. Sigismondo s'agita e parla nel sonno: « Pietoso principe è quello che punisce i tiranni. Muoja per le mie mani Clotaldo; mio padre mi baci i piedi ». — « Mostrisi sul gran teatro

del mondo questo mio valor senza pari: perchè sia intera la mia vendetta, mi veggano trionfar di mio padre » (1). In lui addormentato, inconscio di sè, gl'influssi celesti si manifestano con tutta la forza loro. È questa la prima volta che, con chiare ed esplicite parole, egli manifesta i malvagi suoi intendimenti; ma questa malvagità è, come sempre, temperata da quello spostato, ma pur vero sentimento della giustizia che spira nei suoi propositi di vendetta, e che qui si esprime in quelle parole notevoli: *pietoso principe è quello che punisce i tiranni*, e da quella alterezza e generosità di animo che fa cercare la gloria e l'applauso sulla vasta scena del mondo. Destatosi, egli è maravigliato di trovarsi prigione, e comincia a entrargli il dubbio se quanto vide e operò non sia stato sogno e menzogna. Clotaldo gli muta il dubbio in certezza, domandandogli se non gli paja ormai tempo di destarsi, e facendogli credere aver egli dormito profondissimo sonno un giorno intero. « Non ti sei tu mai destato? » gli chiede Clotaldo. « No, »

---

(1) Piadoso Príncipe es,
El que castiga tiranos.
Clotaldo muera á mis manos;
Mi padre bese mis pies.

Salga á la anchurosa plaza
Del gran teatro del mundo
Este valor sin segundo;
Porque mi venganza cuadre,
Vean triunfar de su padre
Al Príncipe Segismundo.

risponde Sigismondo, « nè ora son anche desto; imperocchè, Clotaldo, per quanto io intendo, dura il mio sonno tuttavia. Nè io sono troppo ingannato; poichè se fu sogno quanto certo mi parve a vedere e a toccare, ciò che ora veggo sarà incerto; e bene è possibile che, avendo veduto in sogno, ora sogni credendomi desto. » Egli narra a Clotaldo come gli paresse d'aver mutata condizione, d'essere divenuto principe, come a lui, due volte avesse tentato di dar la morte. Clotaldo gli fa un lieve rimprovero, e gli dice che le opere buone non van perdute, nemmeno se fatte in sogno. Sigismondo se ne persuade, e un nuovo sentimento penetra nell'animo suo. Egli fa proponimento di frenare, di reprimere la sua fiera natura, il suo furore, la sua ambizione, affinchè, dato il caso ch'ei sogni, sia la delusione minore allo svegliarsi. Il pensiero catartico della morte gli si affaccia allo spirito: chi vorrà più aver desiderio di regno, vedendo che nel sonno della morte gli toccherà di destarsi? La vanità delle cose gli si fa manifesta. Ch'è mai la vita? una frenesia, una illusione, un'ombra, ed è ben poca cosa il maggiore dei beni. Tutta la vita è un sogno, ed i sogni sono sogni (1). Con queste parole di Sigis-

---

(1) . . . . pues reprimamos
Esta fiera condicion,
Esta furia, esta ambicion,
Por si alguna vez soñamos.
. . . .
¿Qué hay quien intente reinar,
Viendo que ha de dispertar
En el sueño de la muerte?

mondo finisce la giornata seconda. Come da esse si scorge, il nuovo proponimento ch'ei fa non nasce da un subito rivolgimento della coscienza, quale, per esempio, ci si mostra nell'Innominato dei *Promessi Sposi*, nè da alcuna idea morale che improvvisamente germini nell'animo suo. Un rivolgimento sì fatto è naturale nel personaggio del Manzoni, il quale è rappresentato libero di sè, non soggetto ad influssi fatali. L'Innominato è uomo di natura forte ed intera, e non può passare dalla condizione di scelerato alla condizione d'uomo virtuoso, per gradi, mediante un processo lento che indulga al costume e renda men faticoso il trapasso. In lui non v'è propriamente corruzione; le idee morali non han patito nell'animo suo adulterazione o scemamento, ma son recedute dinanzi all'urto d'idee e di sentimenti contrarii, e si sono ritratte dalla coscienza. Questo loro ritrarsi sarà cagion di salute, imperocchè esse sfuggiranno per tal modo all'azione perniciosa di quella sofistica etica che si destreggia in patteggiamenti nefandi e cerca la pace interiore in una mostruosa e vigliacca politica di vicendevoli concessioni. Quando sì fatto lavoro siasi continuato gran tempo in una coscienza, le idee morali v'hanno sofferte tali alterazioni e si sono così anno-

---

. . . .
Qué es la vida? Un frenesí:
Qué es la vida? Una ilusion,
Una sombra, una ficcion,
Y el mayor bien es pequeño,
Que toda la vida es sueño,
Y los sueños sueño son.

date e avviluppate con gli elementi tutti di perversione, che la restituzione e lo sceveramento loro torna soprammodo difficile, e il riscatto, se pure è possibile, non si ottiene altrimenti che con lunga e paziente disciplina. Nell'Innominato, il giorno in cui le idee morali per alcun potente ed improvviso richiamo rientrano al luogo loro, vi rientrano sfolgorando; e poichè trovano una natura che non si può scindere, se han tanta forza da vincere le resistenze, capovolgono di tratto l'edificio della coscienza, e di profonde che ell'erano, si fan culminanti. In Sigismondo un tale rivolgimento non può aver luogo, poichè gl'influssi degli astri hanno, se non in tutto, in parte almeno, impedita in lui la formazione della coscienza morale. E badisi che parlo della coscienza, come organismo, e non degli elementi di essa, perchè questi si ritrovano in lui, e lo vedremo più oltre.

Il suo non è un ravvedimento, ma è anzi, se ben si guarda, un proposito che direttamente si produce da quelle stesse qualità dell'animo suo, in che appunto si appalesa l'opera del destino. Tra queste fatali qualità primeggia uno sfrenato orgoglio, che rompe ogni legge, si esalta nella lotta e vorrebbe sulla vasta scena del mondo pompeggiarsi a bell'agio. Questo medesimo orgoglio, quando cominci a crescergli accosto il sentimento della vanità delle cose, consiglierà la misura del pensiero e dell'opere, affinchè, menomato il disinganno, con togliere la disparità e la incongruenza tra le albagie fantasiose del desiderio e la nullità della vita, si mitighi l'offesa all'amor proprio. Nelle parole che Sigismondo rivolge a Clotaldo non è nem-

meno un riverbero di sentimento morale: tal sentimento si parrà più tardi; ma intanto l'opera della ribellione contro il destino comincia, e la prim'arme che vi si usi è data dal destino medesimo. Un caso nuovo e singolarissimo ci vien presentato in tal forma: il destino è côlto ne' proprii suoi lacci. Questa fallibilità del destino ci può parer strana a prima giunta; ma noi dobbiamo ricordare che non è più questo il fato antico che soprastà agli dèi medesimi, ma è un fato quale si può conciliare con le credenze cristiane, un fato che si confonde quasi col principio del male personificato in Satana, e che partecipa di tutta la fallibilità di Satana, il quale tanto spesso, nelle pietose leggende, si mostra invischiato nelle proprie sue panie, e ingannato dalle proprie sue frodi. Qui veggiamo inoltre riuscire in parte a buono evento quelle cautele che, di solito, agevolano l'opera al destino. Se non avesse tenuto Sigismondo rinchiuso, Basilio non avrebbe avuto modo di tentare l'esperimento, nè di far credere poscia al figliuolo che il tutto altro non fosse stato che un sogno, la qual credenza appunto è quella che apre nell'animo di costui l'adito ai sentimenti e alle idee che lo debbon redimere. I casi procedon quindi conformi alla opinione espressa da Basilio in sul principiare del dramma, che cioè agl' influssi delle stelle si possa contrastare con frutto; e tutta l'azione, agitata dentro da un potente dissidio, si move secondo la dirittura che le viene imposta dalla composizione delle forze contrastanti, la volontà del destino da una parte, la volontà degli uomini dall'altra.

La giornata seconda si chiude in punto ed in modo assai acconcio. Nel proponimento di Sigismondo viene naturalmente a far capo e a significarsi tutta l'azione precedente. Ma il tema del dramma non è esaurito. A un primo trionfo del fato che si appalesa nei portamenti di Sigismondo reso a libertà, segue, non un trionfo, ma una ribellione della volontà umana, in persona di Sigismondo tornato alla sua prigione. Quale sarà l'esito finale? La terza giornata, che comincia, il mostrerà.

Il destino, insino ad ora, non s'è altrimenti fatto palese che con una specie di resistenza inerte contro quanto fu tentato per travolgerlo da' suoi fini. Ma noi presentiamo ch'esso non si appagherà a tanto, e che, con alcun subito ed imprevedibile moto, rivendicherà il suo primato. A ciò porge, per l'appunto, occasione lo sperimento col quale Basilio volle cimentare il destino; e qui eccoci ricondotti all'antica concezione del fato che trae a sè nuovi ajuti dall'opere stesse intese, in un modo o in un altro, a combatterlo. Il popolo di Polonia saputo d'avere un legittimo principe, non vuol che Astolfo ne occupi il trono. Si leva una ribellione: una mano di soldati forza la prigione di Sigismondo, e questo acclamano re. Sigismondo, attonito, perplesso, non sa s'egli dorma, non sa s'egli è desto. La ricordanza del sogno passato lo tiene in sospetto, e ancor gli duole d'aver creduto a quell'ombre bugiarde. Respinge la nuova illusione, e chi gliel'arreca, ma poscia si ravvede e l'accoglie, pur promettendo a sè stesso di tenere vivo nell'animo quel sospetto, affinchè, presentito l'inganno, sia meno amara

la delusione (1). Ma ecco soverchia improvviso l'istinto malvagio, ed egli minaccia di prender l'armi contro il padre, e di far veridici i cieli, con trar questo ai suoi piedi (2). Soverchia un istante, e subito si dilegua, e sottentra il più savio proposito, dove si manifesta il delicato sentimento d'orgoglio a cui ho accennato pur ora: « Ma se m'avessi a destar prima? non sarà egli meglio nol dire, se può darsi ch'io non l'abbia a fare? » (3). Tuttavia non rinuncia a far guerra al padre. Clotaldo, che in quel punto gli si fa innanzi, preparato a morire, gli porge occasione di mostrare a qual parte s'inclini l'animo combattuto: egli lo accoglie da prima con amorevoli parole, lo ingiuria di poi quando quegli protesta di voler serbar fede al suo re; quindi subito, facendo forza a sè stesso, lo loda, e lo accommiata.

Divampa la guerra. Basilio, fatto ormai certo che non è dato vincere il fato, muove in armi contro il proprio figliuolo, desideroso di correggere con la spada l'error della scienza (4). Sigismondo va a com-

---

(1) Qué llevandolo sabido,
Será el desengaño menos.

(2) Contra mi padre pretendo
Tomar armas, y sacar
Verdaderos à los cielos,
Puesto he de verle á mis plantas.

(3) Mas si antes desto despierto,
¿No será bien no decirlo,
Supuesto que no hé de hacerlo?

(4) Poco reparo tiene lo infalible

battere vestito ancora delle sue pelli; egli s'accende al pensiero de' trionfi che al valor suo si preparano; ma, soprappreso da quel dubbio del sogno, frena in un punto il suo impeto (1). Rosaura, smaniosa tuttavia di vendicarsi d'Astolfo, viene, armata come guerriera, a raggiungerlo al campo, e a chiedergli ajuto. Da lei vien egli a scoprire che non fu sogno il suo breve soggiorno nella corte del padre; ma un nuovo dubbio gli entra allora nell'animo. Se sogno non fu, come mai potè egli crederlo tale? tanto dunque è la realtà simile al sogno, che l'una può parer menzognera, e verità l'altro? Sì poca diversità è dall'una all'altro, che si disputa per sapere, se quanto si vede e si gode, sia menzogna o verità? (2). Tali pensieri

---

Y mucho riesgo lo previsto tiene;
Si ha de ser, la defensa es imposible,
Que quien la excusa mas, mas la previene.
Dura ley! fuerte caso! horror terrible!
Quien piensa huir el riesgo, al riesgo viene;
Con lo que yo guardaba me he perdido,
Yo mismo, yo mi patria he destruido.

(1) . . . . no así desvanezcamos
Aqueste aplauso incierto,
Si ha de pesarme, cuando esté despierto,
De haberle conseguido
Para haberle perdido;
Pues mientras menos fuere,
Menos se sentirá si se perdiere.

(2) . . . . ¿Pues tan parecidas
A los sueños son las glorias,
Que las verdaderas son
Tenidas por mentirosas,

lo fanno ondeggiare tra contrarii propositi: questo è il punto culminante del dramma. Egli già porge l'orecchio alle suggestioni perverse della propria natura, egli già inclina, poichè la vita tutta quanta è un sogno, a farsi seguace del piacere, e già si move a soddisfare gli appetiti violenti che la vista di Rosaura gli desta nell'animo, quando un nuovo pensiero s'attraversa al mal fermato proposito: il pensiero della vita eterna e di Dio. Le stesse ragioni che prima lo avevan fatto piegar da una banda, ora lo fanno piegare dall'altra (1). Questo pensiero è nuovo in lui. Poco prima noi vedemmo penetrar nel suo animo il redarguitivo pensiero della morte; ma questa è la prima volta che vi si appalesa il pensiero di Dio e della eternità. E un tale appalesamento si compie senza tumulto interiore, senza sforzo, nel modo più lieve e tranquillo. Non è una nozione acquistata con doloroso travaglio della repugnante coscienza, ma è una nozione che si trae alla superficie, o che si scopre, come di mezzo al flutto della marea discendente

---

Y las fingidas por ciertas?
¿Tan poco hay de unas á otras,
Que hai cuestion sobre saber,
Si lo que se vé y se goza
Es mentira, o es verdad?

(1) ¡Mas con mis razones propias
Vuelvo á convencerme á mi!
Si es sueño, si es vanagloria,
¿Quien por vanagloria humana
Pierde una divina gloria?

si scopre un culmine di roccia. Egli bisogna intendere la singolar complessione e il singolare ordinamento dell'animo di Sigismondo, perchè alcuni fatti che vi si mostrano non pajan troppo precipitosi e mancanti di giusta motivazione. Clotaldo, cui fu commesso il doppio ufficio di carceriere e d'institutore, versò in quell'animo, tumultuante sotto i misteriosi influssi degli astri, gl'insegnamenti della scienza e della morale, come in un fondo di mare si gettano i sassi su cui dovrà levarsi la diga. Le nozioni per tal modo introdottevi rimangono per gran tempo annegate nella esuberante tristizia che empie, come un mare interno, tutto l'ambito della coscienza; ma, quando, al cimento della vita, questo mare s'avvalla, escon dal fondo, a guisa di sporadi, i pinacoli delle idee sommerse, e crescendo il loro numero, e gli uni aggiugnendosi agli altri, se ne forma, se mi si lasci dir così, il continente della vita nuova.

Il nuovo pensiero trionfa nell'anima di Sigismondo, il quale fa proposito di attendere alle cose eterne, le quali non patiscono scemamento: e manifesta, anco una volta, quell'alto sentimento di orgoglio, il quale, a delusione del fato, dev'essere di sì potente ausilio alla sua redenzione. Egli s'invola alla vista di Rosaura, e vittorioso in parte, e in parte vinto, nel grave cimento contro sè stesso, corre, con l'armi in pugno, ad affrontare il proprio padre. La fortuna gli arride, egli trionfa. Il destino trionfa con lui nell'ordine dei fatti esteriori, ma è vinto nel mondo interno della coscienza: Sigismondo s'è prosciolto dalle sue strette. Il vecchio Basilio, che crede ormai vana ogni relut-

tanza contro la sperimentata potestà delle stelle, rifiuta di fuggire, e dà opera anzi a sollecitare la propria vergogna, nella forma da lui medesimo pronosticata: e'si prosterna dinnanzi al figlio, e lo invita a calpestare la sua canizie. Ma il figlio non è più quello. Egli rimprovera bensì al padre il modo onde procacciò di attraversare al destino i suoi fini, il qual modo fu tale che di necessità avrebbe lui mutato in belva, quand'anche dalla natura avesse sortito indole benigna ed umana. Basilio non potè fare che non si compiesse la sentenza del cielo. Potrà ciò far egli, in cui è minore età, minor scienza e minor valore? Ma ei l'ha già fatto oramai; e senza sforzo, con la tranquillità della sicura vittoria, solleva il padre da terra, ed egli stesso si prostra a' suoi piedi (1). Quest'atto porrebbe fine al dramma naturalmente, perchè in esso si compone il dissidio intimo che lo genera. Ma Sigismondo non ha ancor vinto tutto sè stesso: egli ha domata la sua superbia, ma gli restano da domar gli appetiti. Il sentimento vivificatore della propria esal-

---

(1) Sentencia del cielo fué;
Por mas que quiso estorbarla
Él, no pudo; ¿y podré yo,
Que soy menor en las canas,
En el valor y en la ciencia,
Vencerla? — Señor, levanta,
Dame tu mano; que ya
Que el cielo te desengaña,
De que has errado en el modo
De vencerle, humilde aguarda
Mi cuello á que tú te vengues:
Rendido estoy á tus plantas.

tazione lo ajuta in quest'opera; una prima vittoria sprona ad una seconda il suo nobile spirito che non può compiacersi in uno stato di semiperfezione, e poichè egli sente d'esser chiamato a gran cose nel mondo, vuol a dirittura cominciar dalla massima, e vincer in tutto la caparbia, riottosa e violenta natura propria (1).

Egli fa risolvere Astolfo a sposare Rosaura, in cui sí era fissata da ultimo la sua vaga passione, e che Clotaldo pubblicamente riconosce per figliuola. Da canto suo egli offre la mano di sposo a Stella, che di buon grado l'accetta. Nè qui abbiamo uno di quei soliti espedienti destinati, in sul finire di un dramma, a rimuovere gli ostacoli di minor conto, a comporre i minori dissidii. Poco prima egli è dal padre investito del principato, e ricevendo, per tal modo la corona da chi ha il diritto di darla, egli nega la ribellione propria e del popolo, la quale deve essere considerata opera del destino, e legittima la condizion sua nell'ordine della vita pubblica e sociale: contraendo matrimonio con Stella, egli pone il suggello all'opera propria, egli attesta solennemente di rinunciare a Rosaura, e circoscrive, fissa e legittima la condizione propria anche nell'ordine della vita privata. Ed è anche

(1) Pues que ya vencer aguarda
Mi valor grandes victorias,
Hoy ha de ser la mas alta
Vencerne á mi. — Astolfo dé
La mano luego a Rosaura;
Pues sabe que de su honor
Es deuda, y yo he de cobrarla.

a far considerazione delle parole che egli pronuncia nel chiedere a Stella la mano di sposa, le quali hanno una spiccata intonazione d'impero, e rivelano l'onoranda alterezza d'un animo conscio della propria virtù. Con farla sua sposa egli crede di consolarla della perdita di Astolfo, il quale, del rimanente, non mostra avere gran fatto le qualità che sogliono conciliare la stima e l'amor durevole di una donna (1). Sigismondo pone termine al dramma con un atto di sovranità, che mentre finisce di chiudere il corso degli avvenimenti nei quali si esercitò la potestà del destino, è auspizio ed annuncio di un nuovo ordine di cose, e quest'atto muove da un sentimento che in lui si appalesa sotto varie forme sin dal principio, e che represso gran tempo dalla malefica virtù degli astri, quando questa vien meno, erompe vivo e potente. Questo sentimento è il sentimento della giustizia. Egli apre le braccia a Clotaldo che si tenne fermo alla sua fede, e lo prega di chiedere quale compenso più gli piaccia a' suoi servigi: ad uno, il quale si vanta di aver messo a rumore il regno e tratto lui dalla torre, e si ripromette quindi molto maggior guiderdone, egli dà la torre perchè vi stia rinchiuso dentro, senza più

---

(1) Pues porque Estrella
No quede desconsolada,
Viendo que Príncipe pierde
De tanto valor y fama,
De mi propia mano yo
Con esposo he de casarla
Que en meritos y fortuna,
Si no le excede, le iguala.

uscirne per fin che viva. A coloro poi che si maravigliano di lui e della mutata sua condizione, egli ricorda il principio della propria resipiscenza, il fatto da cui trasse il salutare ammaestramento: la vita è un sogno, ed è meno ingannato chi più pensa all'ora dello svegliarsi.

Così composti i dissidii, ripristinato l'ordine morale, intimamente congiunto all'ordine della vita, il dramma si chiude, non per catastrofico evento, ma per viva ed effluente anastasi. L'azione si bilancia in essa fra due centri oppositi di attrazione, de' quali, mentre l'uno si spossa, l'altro acquista vigore, ed è così fatta nella parte sua principale, che nè togliere le si può, nè aggiungere nulla (1). Il maggior per-

---

(1) Tanto più è a deplorare che alla interiore necessità dell'azione, ed alla austera semplicità sua, così malamente risponda il linguaggio, il quale è sempre, o quasi sempre affollato di peregrinità inopportune, tutto strascichi e gale, pien di barbagli e di riverberi, elaborato secondo i più squisiti precetti del *cultismo*, le cui dottrine s'erano allora diffuse e accreditate per modo, che, nel dominio delle lettere, avevan forza di leggi. Non sarà fuor di luogo recar qualche esempio. Clotaldo, trovati nella vietata gola di monte, ove Sigismondo è trattenuto prigione, Rosaura e Clarin, così li minaccia:

O vosotros, que ignorantes
De aqueste vedado sitio
Coto y término pasásteis
Contra el decreto del Rey,
Que manda que no ose nadie
Examinar el prodigio,
Que entre esos peñascos yace,
Rendid las armas y vidas,
O aquesta pistola, áspid

sonaggio, Sigismondo, che genera il dramma, e tutto finalmente in sè lo raccoglie, si forma e configura sulla scena, dinnanzi agli spettatori, con processo mirabile di costruzione. Il dramma che dentro di lui si compie, irraggia al di fuori i suoi moti, e questi

---

De metal, escupirá
El veneno penetrante
De dos balas, cuyo fuego
Será escándalo del aire.

Un po' più oltre, lo stesso Clotaldo, riconoscendo in Rosaura la propria figliuola, o per dir meglio il proprio figliuolo, giacchè egli lo crede maschio, quale l'abito lo fa parere, dice:

Este es mí hijo, y las señas
Dicen bien con las señales
Del corazon, que por verlo
Llama al pecho, y en él bate
Las alas, y no pudiendo
Romper los candados, hace
Lo que aquel que está encerrado,
Y oyendo ruido en la calle,
Se asoma por la ventana;
El así, como no sabe
Lo que pasa, y oye el ruido,
Va á los ojos á asomarse,
Que son ventana del pecho,
Por donde en lágrimas sale.

Più oltre Rosaura, spronando Clotaldo, ch'ella non sa ancora esserle padre, e da cui ebbe grazia della vita, a vendicarla d'Astolfo, dice:

De tí recibí la vida,
Y tu mismo me dijiste,
Cuando la vida me diste,
Que la que estaba ofendida

si diffondono per le cose, e secernendole e raggruppandole secondo un vivo principio di congruenza, costruiscono il dramma esteriore nella più organica forma che immaginar si possa. E questo è il trionfo massimo dell'arte drammatica.

No era vida: luego yo
Nada de ti he recibido;
Pues vida no vida ha sido
Lo que tu mano me dio,

e via di questo andare. Se non che e' non bisogna credere che un sì fatto linguaggio sia tutto opera di studio, e che, con usarlo, altro far non si voglia che dar soddisfazione al gusto dominante del tempo. L'artifizio vi ha grandissima parte, ma la natura è quella che lo vien sustentando. Il pensiero spagnuolo, in quel tempo, ha naturalmente una certa propensione all'enorme e al singolare, la quale dalla storia civile e politica è a sufficienza spiegata. Il pensiero del Calderon si diffrange sull'orlo del proprio objetto, e pieno com'è di riverberi, si sprazza tutto all'intorno in bizzarre e rutilanti figure; ma più che i precetti della scuola, opera in lui una certa peculiare condizione psichica, la quale è condizione, non individuale, ma sociale.

AMLETO,

INDOLE DEL PERSONAGGIO E DEL DRAMMA.

AMLETO,

INDOLE DEL PERSONAGGIO E DEL DRAMMA.

I drammi dello Shakespeare, più che dalla bontà delle favole, più che dalla ricchezza della esposizione, più che dalle altre doti di lingua e di stile, derivano l'eccellenza loro dal mirabile rispondimento, che sempre vi si vede, fra i motivi e gli eventi, fra l'interna scena dell'anima e la esterna dell'azione. Ond'è che se in essi non torna malagevole talvolta, a chi non abbia altrimenti preoccupato il giudizio, scorgere alcuna sproporzione di parti, e dove l'una eccedere alquanto e dove far l'altra difetto, soprammodo difficile, per contrario è ad ogni più sottile e ingegnoso critico rinvenirvi fallo di congruenza tra quello che passa negli animi e quello che sulla scena si opera. Ed è, per avventura, a questa impareggiabile virtù che si vuol dar merito della viva, forte, e non più

cancellabile impressione ch'essi lasciano negli animi de' lettori o degli spettatori; i quali, per tutto il tempo ch'essi hanno il libro tra mani o la scena dinnanzi, appena possono avvedersi dell'inganno della finzione, e non credere alla verità e realtà di quei casi. Fu detto, e non male, essere il teatro dello Shakespeare una immagine (salvi i rispetti dell'arte) così viva e vera dell'umana natura, da render quasi superfluo, a chi lo mediti a parte a parte, lo studio del mondo e delle sue usanze: e il Goethe soleva paragonare i personaggi, che con tanta varietà di movenze e di aspetti lo popolano, a quegli oriuoli che, traverso alle pareti di vetro, mostrano aperti all'altrui sguardo, gl'intimi ingegni ed organismi loro.

Se non che uno ve n'ha fra quelli, che sembra fare alla comune usanza eccezione; ed è questi Amleto. L'animo ne riceve incontanente l'immagine, e in tutto il teatro tragico, antico e moderno, son pochi caratteri che, pure avendo in sè tanto dello irregolare e dello insolito, sieno riusciti poi così popolari. Ma, quand'altri si faccia a volerne conoscere più da presso la natura, adoperandovi intorno il ragionamento e la critica, quello che gli pareva chiaro e svolto pur dianzi, gli si rabbuja e ravviluppa tra mani, e gli par quasi di scorgere nel singolarissimo uomo due anime, l'una inclusa nell'altra; e dopo esservisi rigirato intorno un pezzo, senza trovar modo di passare dalla esterna all'interna, abbandona per disperato l'impresa, e conchiude col Goethe essere l'intero dramma un irresolubil problema.

E per vero, ognun che il legge rimane colpito da

una contradizione capitale, che dalla prima all'ultima scena, occupa tutta l'azione, e non vien levata nemmeno dalla stessa catastrofe. Amleto, cui fu in isceleratissimo modo ucciso il padre, messo dall'ombra stessa di questo a parte dell'orribil secreto, e richiesto di vendetta, giura di cancellare dalla sua memoria ogni amoroso ricordo, le sentenze tutte dei libri, ogni impressione del tempo passato, fino a tanto che non abbia punito l'assassino in modo adeguato al delitto. Per essere più sollecito alla vendetta, vorrebbe avere *ali pronte come pensieri d'amore;* ma poi, senza che siagli fatto a compierla nessuno estrinseco impedimento, egli la prolunga di occasione in occasione, perde quelle che gli si porgono più opportune, e da ultimo per poco non assicura con la morte propria il trionfo del suo nemico. In cospetto di un tal modo di procedere nasce spontanea la domanda: Amleto non è egli veramente alcun poco offeso di quella pazzia, che solo a coprirne i suoi secreti pensieri mostra di assumere? ovvero non è egli un uom debole e dappoco, il quale, oppresso sotto a un carico che eccede le sue forze, vacilla, ed ogni modo cerca di liberarsene? Darebbe argomento a creder così, nonchè altro, il vedere, per esempio, come senza fare nessuna resistenza, egli cede alla ingiunzione che gli vien fatta di lasciar la patria, e di recarsi in Inghilterra. Ma qui si vuole andar circospetti e non avventare il giudizio. Ch'egli sia di poco animo quasi cel fanno credere le sue proprie parole, quando nel lungo soliloquio che chiude l'atto secondo, esce contro a sè stesso in quell'invettiva: « Son io un co-

dardo?... Non può far ch'io non abbia un cuor di pulcino... se delle membra di questo schiavo non ho, sino a questo dì, fatto pastura agli avvoltoi »; e quando più oltre, nella scena IV dell'atto IV, ripete con termini alquanto mutati la medesima accusa. Ma non gli si vuol però prestar fede, perchè egli è proprio degli uomini animosi e forti, e non dei vili e dappoco, muovere a sè medesimi così fatti rimproveri, quando, avendo alcuna gran cosa da compiere, ne sono per qualche ragione trattenuti. E per animoso e forte, e in tutto immeritevole della taccia di codardo, ce lo debbono far tenere la sicurezza con cui, lontan dai compagni, segue l'ombra paterna; il suo dire in quel punto medesimo ch'egli della vita non fa maggior conto che di uno spillo; l'audacia con cui primo si lancia sulla nave dei pirati, dove poi riman preso; il suo affrontarsi con Laerte nella fossa di Ofelia; le parole da costei pronunciate in quella scena, dove, essendo ella ad arte condotta a fronte di Amleto, convintasi della costui pazzia, lamenta che tale sciagura abbia incôlto un uomo di tanto valore, « l'occhio, la lingua, la spada, del gentiluomo, del sapiente, del soldato ».

In diverso modo parmi che sia da rispondere all'altra domanda, se cioè in Amleto non v'abbia veramente cominciamento d'insania, o almen che sia, una perturbazione dell'animo così fatta, che gli tolga a volte di rettamente conoscere quel che più gli si convenga di fare, e i modi più opportuni da adoperarvi. Pare a me che di questo qualche cosa vi sia, e trovo che l'Autore ne abbia voluto dare avvertimento in più

luoghi, ma senza troppo instarvi sopra, e usando in modo che nell'animo dello spettatore se ne generi un sospetto e un ondeggiar di opinioni, condizione questa, come ognun sa, di poetiche emozioni, sopra ogni altra feconda. Ma di questo sarò a toccare più innanzi, quando del dramma discorrerò partitamente. Per ora mi limiterò a dire che la finta pazzia ostentata da Amleto porge, a mio credere, argomento di quella, che, essendo ancora in sul nascere, internamente lo travagliava. Imperocchè qual giovamento al suo proposito potev' egli ritrarre dalla simulata demenza? Questa intendo che dovesse tornare di qualche vantaggio a un Bruto, che, sendo di condizione semplice cittadino, e avendo in mente di purgar la patria da un tristo e sospettoso tiranno, non poteva trovare a' suoi secreti pensieri più sicuro travestimento, nè alla propria persona più comoda qualità, da lasciarlo, senza sospetto d'altrui, penetrare in ogni luogo, avvolgersi fra' patrizii e fra la plebe di Roma. Ma ad Amleto, poichè ebbe fermo nell' animo di vendicare l'eccidio paterno, non sarebbe egli stato più opportuno e salutare consiglio (se pur ne aveva bisogno, porgendoglisi ad ogni ora occasione di facil vendetta) di fingere, non la pazzia, che sempre è increscevole e sospettosa ad altrui, ma sì bene quella giocondità di volto e di parole, quella levità di costumi e di portamenti, per cui, assumendo ancor egli il colorito e il tono della dissoluta corte, avrebbe dileguato dagli animi il sospetto che dentro gli covasse qualche secreto pensiero? Senz' alcun dubbio sarebbe stato, e un Lorenzino de' Medici non avrebbe tenuto altro

modo. Ma l'anima di Amleto, così schietta e sincera, e benchè tanto rinvolta e complessa, pure così poco artificiosa, di quell'Amleto, cui *le usanze tutte del mondo pajono sì piene di volgarità e di noja*, *così vote d'ogni profitto* (1), non vi si sarebbe potuta per nessuna forza piegare; e però egli si delibera di simular piuttosto la insania, la quale, per ragione appunto di quella eccedenza, incongruenza e disformità d'immaginazioni e di affetti, che ne sono i caratteri, a chi non ben possegga, per natura o per abito, la trista e faticosissima arte del fingere, riesce più facile ad imitare che non uno stato dell'anima equilibrato e normale. Così vediamo il comico mediocre far moltissime volte prova non in tutto cattiva in sostenere quei caratteri che hanno in sè dello stravagante e dell'eccessivo, dovecchè poi la fa pessima in sostener quelli che sono più conformi alle mezzane nature degli uomini. Ma, anco in quella più agevol finzione, riesce Amleto sì malamente che, lungi dal giovarsene a celarsi, vie più si tradisce, e porge al suo nemico argomenti e ragioni da sopraffarlo.

Non hanno le antiche nè le moderne letterature un solo dramma, in cui, come in questo dello Shakespeare, si vegga la persona del protagonista, per una parte così contrapporsi al mondo circostante, e per l'altra così compenetrarsi con esso. Non so se in un'arte maravigliosa e più che umana, o se in altro s'abbia a cercare la spiegazione di questo prodigio;

---

(1) Atto I, sc. II.

ma la figura di Amleto, mentre così spiccata e con volto così proprio, emerge di mezzo all'altre, che popolano la tenebrosa scena, e così sempre, benchè trascinata il più delle volte, sornuota alla piena degli eventi, non si potrebbe in altro ambiente immaginare. Amleto è parte del mondo in cui vive, ma quel mondo sembra talvolta non altro che una vasta protensione della sua mente, in cui egli aggirandosi, pugni contro a' proprii fantasmi, e contro a sè stesso. Amleto non conduce l'azione, e non pertanto, egli occupa sempre il primo posto, e dal principio alla fine tutta la colora di sè; nessuno la conduce per lui, e pur tuttavia essa si svolge con ininterrotto, irresistibile andare, a quella guisa che fanno i gran fenomeni naturali. Ove tende? nessuno il sa. Dieci volte piega e convelle il corso, e più non sai dove accenni, e dieci volte riprende la dirittura, e in distanza ti par di scoprire la foce. Senti che un *ananke* pesa nell'aria, a cui nè riparo può farsi, nè si può dare incitamento o spinta da altri. Lo spettacolo degli eventi è formidabile; la ricordanza che ne rimane, indelebile.

Ho detto che il mondo in cui Amleto campeggia, par quasi una protensione ed una estrinsecazione del suo spirito. Come questo di dentro, così quello di fuori, altro non è che un aggregamento e una succession perpetua di repugnanti principii, una viva e mobile incongruenza, un infinito dilibramento, un dubbio esuberante in cui si avvicendano la luce e le tenebre, la virtù e il delitto, l'avversa e la seconda fortuna, con ricorrimenti prosciolti da ogni fren di ragione. Come le immaginazioni ed i pensieri turbi-

nano nella sua mente, non legati da nessun principio supremo di dottrina e di fede; così gli umani casi e le umane fortune si viluppano in quel mondo, non commesse a governo di nessuno, e senz'altr'ordine che quello del prima e del poi. Come nella mente di lui campeggia l'errore, così il male nel mondo; e come quello così è questo invincibile. Se *mali sogni* infestano Amleto, è sogno anch'essa la vita, e forse si sogna ancora nella notte del sepolcro (1). Dall'un capo all'altro del dramma regnano la contraddizione e l'errore; sempre insufficienti i mezzi al conseguimento del fine, sempre all'espettazione contraria l'uscita. De' personaggi ciascuno ha la propria mira, ciascuno si destreggia per venire a capo di qualche cosa, ed ogni loro fatica riesce a nulla, e si trovan sempre avanzati verso dove e' non vorrebbero. Lo spettacolo di tanto inutil travaglio mette paura. Chi vince da ultimo? qual persona o quale idea? Nessuno. Muore il parricida, ma muore anche il vendicatore dell'esecrabil misfatto. La giustizia umana ha qualche soddisfazione; ma più il caso la conduce che non colui, cui era commesso di esercitarla; e poi in quel punto medesimo trionfa il male per nuovi delitti. Il protagonista del dramma è veramente il caso, e la scena si chiude su' suoi trionfi. Ivi non è cosa che pervenga al suo fine. Cattivi e buoni sono dalla stessa corrente travolti, rompono ai medesimi scogli. Non giova la virtù; ma non giova nemmeno il delitto.

---

(1) Atto III, sc. I.

Tanto s'avvantaggia Amleto di suo intendimento, quanto di sua imbecillità Polonio; tanto Ofelia dell'amor puro e innocente, quanto del turpe ed incestuoso la regina; tanto Amleto della giusta soperchieria che usa a coloro, che dovevan trarlo a morte, quanto Laerte della scelerata e vigliacca che usa ad Amleto. Se niuna legge, d'ordine intellettivo e morale, governa i casi di quaggiù, tutto il problema della filosofia si riduce al *to be*, *or not to be*, all'essere o al non essere; e la giustizia, la virtù, il sapere, l'amore per una parte, l'iniquità, la colpa, l'ignoranza, l'odio per l'altra, son nomi vani, son ombre e parvenze che s'accozzano su questa scena del mondo, come palle di più colori in un bossolo, secondo che la mano le scuote. E la vita nostra è come un gran *flatus vocis* nell'immensità: *words*, *words*, *words*.

Non è senza verità il dire che il fato antico riappare nei drammi dello Shakespeare in tutta la sua formidabile e misteriosa potenza. E qui il fato va inteso come, secondo ch'io credo, dagli antichi fu inteso; non quale, cioè un ferreo nume, che con irrepugnabili decreti, governi *extrinsecus* il mondo; ma quale una potenza immanente nelle cose, a cui è vana impresa tentar di resistere, e per la quale, con avvicendamenti eterni di concordanze e di dissidii, si volge l'infinita sequela dei casi. Essa può considerarsi come l'energia primitiva del caos divenuta latente, ma non distrutta, dopo l'opera ordinatrice de' numi, ai quali precede e sovrasta, e fra' quali non ebbe mai nè seggio, nè individuata figura.

Di tutti i drammi dello Shakespeare, quello che mostra più spiccato il carattere della irresistibile fatalità, è senza dubbio l'*Amleto;* se non che qui essa piglia una forma peculiare, e più che appalesarsi con subiti accadimenti e rivolgimenti esteriori, si appalesa nelle persone, a cui diviene intrinseca, e che tutte son condotte a ruina da quella stessa inclinazione, o qualità dell'animo o dell'ingegno, che si vede in lor primeggiare. E' si direbbe quasi che l'ordine della vita loro, da lunghe e cumulate turbazioni condotto a quel punto supremo in cui l'equilibrio si rompe, travolgasi in nuove forme, come veggiam sovente accadere nel mondo della natura, e seco irresistibilmente ne le trascini fino a che, trovato un novello equilibrio, cominci un moto di cose novelle.

Il teatro greco ci presenta un caso simile a quello di Amleto. Al par di questo il figliuolo di Agamennone, Oreste, ha da vendicare l'eccidio paterno. A ciò lo spinge il naturale amore, a ciò lo spinge sentimento di giustizia, a ciò lo spinge soprattutto il comandamento di un nume. Ma, a rendergli in pari tempo la vendetta difficile e odiosa, concorron due fatti: il primo, l'esser egli oramai divenuto straniero alla città, nonchè alla reggia paterna, e quindi non agevole a lui l'accesso sino a un tristo e sospettoso tiranno; il secondo, l'essere l'uno de' due colpevoli che a lui si convien di punire, la propria sua madre. Ciò non pertanto Oreste non titubа un sol momento, non vacilla nel suo proposto, e compiendo l'opera si dà in preda alle Erinni. In ben altro modo governasi Amleto. A lui, non un nume impone il carico della

vendetta, ma la stess'ombra del padre suo, a tal fine uscita di sotterra. Non ha egli da punir la madre, che non ebbe parte al misfatto, ma solo uno scelerato congiunto, per arrivar sino al quale non gli è mestieri di mentire il nome e le spoglie, nè di usare altr'arti, giacchè, senza destar sospetto, gli può essere con un ferro alle spalle, ogniqualvolta gli piaccia. Facilissimo dunque gli sarebbe di compiere l'ufficio suo, e ciò non pertanto egli dubita, egli temporeggia tuttavia e, come uno scolastico, arzigogola e sillogizza sul come e sul quando.

D'onde nasce siffatto procedere? Amleto è una persona viva, e come di tale se ne possono studiar l'indole e i portamenti.

Come ho detto poc'anzi, non lo si può accusare di codardo o di fiacco. Sarebbe forse in lui così tepido l'amore filiale, da non dargli stimolo sufficiente all'azione? Nemmen questo si può ritenere, se si ponga mente alle parole che in più e più luoghi del dramma gli pon sulla labbra la pietà dell'ucciso genitore. Ma; senz'esser egli uomo fiacco e codardo, nè poco amoroso figliuolo, non si celerebbe in lui forse qualche recondito vizio, o mancamento di natura o d'educazione, da renderlo quale il vediamo? Qui è il nodo della quistione, e io penso che sia così veramente. *V'è qualche cosa di guasto nel regno di Danimarca*, ma qualche cosa di guasto si cela anche in lui. La sua è una buona e nobil natura; ma somiglia un organismo soverchiamente composto e complicato, in cui le varie parti più non serbano la dovuta ponderazione, e più non si raffrontano con la precisione

voluta; così che egli è in perpetua guerra con sè medesimo, e invano procura di fermarsi in un qualche equilibrio, e cerca invano il punto *ubi consistat*. Par che lo accenni egli stesso in quelle parole che rivolge ad Orazio (atto III, scena II):

. . . . . bless'd are those
Whose blood and judgment are so well commingled,
That they are not a pipe for fortune's finger
To sound what stop she please (1).

L'indole sua è naturalmente buona e generosa, e muove immediatamente a simpatia. Il suo cuore è aperto agli affetti più gentili; l'amicizia, l'amore, la gratitudine, la pietà l'occuperebbero soli, se la trista scuola della vita, se la conoscenza degli uomini non ve n'avessero fatto nascer degli altri di contraria natura. Il disprezzo pei nostri simili si genera il più delle volte da superbia e da durezza di cuore; ma può anche talora essere indizio di un'anima retta e gentile, non più verso gli altri che verso sè stessa severa. È in Amleto una squisita e quasi muliebre sensibilità, congiunta, come sempre suol essere, a una rettitudine spontanea e nativa. Triste doti, e feconde di dolori in ogni luogo, in ogni età; ma più per chi, al par di lui, abbia sortito di vivere in tempi aspri e feroci, di respirar aure di corte. Tedio e dis-

---

(1) « . . . . felici coloro in cui gli affetti e la ragione sono così equamente contemperati, ch'e' non servon di piva alla fortuna, perch'ella col dito or questo chiuda e or quel foro, secondo le piace ».

gusto della vita, disprezzo delle usanze del mondo, abituale melanconia, e disperata negghienza ne sono i frutti. Lo dice egli stesso (atto I, scena II):

O God! O God!
How weary, stale, flat, and unprofitable
Seem to me all the uses of this world!
Fie on't! O, fie! 'tis an unweeded garden,
That grows to seed; things rank and gross in nature
Possess it merely (1).

Quando l'uomo è venuto a tal punto, non di rado, con le proprie sue mani, si affranca dal fastidio e dal dolor della vita, se altre considerazioni, se alcun fermato proposito non lo trattengano. Amleto avrebbe, già da gran tempo, nella *desiderabile consumazione* cercata la pace, *se l'Eterno non avesse dichiarati trasgressori della sua legge i violenti contra a sè medesimi*, se non fosse il timore *dell' ignota contrada, onde nessun viaggiatore è tornato mai*. Senza il quale rispetto, *che fa vivere alla calamità vita sì lunga*,

...... who would bear the whips and scorns of time,
Th' oppressor's wrong, the proud man's contumely,
The pangs of despis'd love, the law's delay,
The insolence of office, and the spurns

---

(1) « O Dio! O Dio! Come fastidiosi, e volgari, e vani mi pajon gli usi del mondo! Vituperio su di esso! O, vituperio! gli è un incolto giardino, pieno di male piante, invaditrici e grossolane ».

That patient merit of th' unworthy takes,
When he himself might his quietus make
Wiht a bare bodkin? (1).

(Atto III, sc. I).

Rattenuto da tal rispetto, cade Amleto in una insanabile melanconia, e trascina la vita tormentata da *cattivi sogni*, se non fossero i quali, egli, a cui non è altro che un carcere il regno di Danimarca, *si terrebbe felice di potersi nicchiare in un guscio di noce*, *e credersi tuttavia re di spazio infinito.* E questa condizione dell'animo suo non è cagionata, come potrebbe a prima giunta parere, dalla perdita di un padre amato. Non uomo al mondo venne mai, per sì fatta sciagura, e fosse pur grave ed estremo il dolore da lui sentitone, a tale grado di teoretica e pratica disperazione. Già da gran tempo avanti Amleto ha, a lenti sorsi, bevuto il veleno, che ha disfiorata la sua giovinezza, e che gli fa parere *uno sterile promontorio la terra*, *e la splendida vôlta de' cieli non altro che una torbida e pestilente congregazion di vapori*. Già prima che l'ombra del padre gli si mostri a palesargli il terribil secreto, le parole di lui suonano cupa e mortale disperazione. Niun segno gli si mostra ancora, che desti sospetto del commesso delitto, ma già egli presènte quello che

---

(1) « . . . chi vorrebbe sopportare gli oltraggi del tempo, l'ingiustizia degli oppressori, la contumelia dell'uom superbo, le angosce d'amor disprezzato, l'indugiar delle leggi, l'insolenza de' pubblici officiali, e i vilipendii che dall'uom da nulla dee soffrire l'ingegno, se si potesse, con un ferro di lesina, ottener la pace? »

indi a poco gli sarà svelato, come accenna egli stesso nella terribil scena dell'incontro con l'ombra del padre, dove, dopo avere udito da lui il modo della sua morte, esclama: *O profetica anima mia!*

Lo stato mentale di Amleto. ha tuttavia, oltre a questa che si è accennata, un'altra cagione. Quest'altra cagione, che noi vediam sempre viva e operante nel suo discorso, e in tutti i suoi portamenti, è la sua filosofia. Egli studiò nell'Università di Vittemberga, e l'indole del suo ingegno lo condusse naturalmente a lanciarsi nella speculazione filosofica, e a cercare in un ordine superiore i principii conciliativi delle contraddizioni pratiche. Ne trasse il frutto, che, prima e dopo di lui, molti sommi ingegni ne han tratto; il dubbio universale, senza fine nè fondo. Lungi da trovar modo a risolvere i più vicini problemi, altri e maggiori gli si sono scoperti allo sguardo; un infinito ordine e un infinito disordine, un perpetuo dare e riscontrare di accenni, un configurarsi e uno sfigurarsi senza principio e senza fine, tale appare a lui l'universo; e in tanto mare non gli si scopre un sol punto immobile. Venuto a questo, lo spirito, o torna, potendo, sotto l'ali della fede, e tenta di ricostruire col sentimento quel mondo che non gli venne fatto di costruire con la ragione, o si smarrisce in un misticismo senza forma e senza colore, dal quale non ha più modo di spigliarsi. Amleto si trova appunto in su quell'estremo confine: il suo spirito rassomiglia una nave, in qua ed in là da contrarii venti sbattuta. Crede egli in Dio, e nella vita eterna? E' parrebbe di sì, quando lo si ode esclamare: « Oh, non avesse

l'Eterno statuita la sua legge contro coloro che si troncano di propria mano la vita! » o quando, sul punto di seguir l'ombra del padre, che gli fa cenno, ei dice ai compagni: « Che male può far egli all'anima mia, la quale è immortale al par di lui? » E' parrebbe di no, quando, là, nel cimitero, dove si prepara la fossa ad Ofelia, i discorsi ch' e' tien con Orazio sul nulla delle cose umane, non accennano nè una volta sola alla speranza di soprammortali destini, e quando, nella scena terza dell'atto secondo, pronunzia il famoso *essere o non essere, — qui sta la quistione*, e poi soggiunge, con reticenze che dicono più delle espresse parole: « Morire — dormire — non altro ». Noi siamo il zimbello delle cose, *the fools of nature*, e stolto è chi pensa di poter stringere in forme di sistema colei, di cui noi siamo il trastullo: *Più cose, Orazio, sono in terra ed in cielo che non ne sogna la nostra filosofia.* Lo spirito, come è impotente a intendere, così ancora è impotente a far delle cose discriminazione e giudizio: *Nulla è per sè buono o cattivo, ma le cose son quali l'immaginar nostro le fa* (Atto II, scena II). In tanto e così fatto distemperamento, dove trovare i principii da governarsi nella vita? chi guiderà l'amore e l'odio? chi mostrerà le cose che son da cercare e le cose che son da fuggire? chi darà norma e incitamento all'opera? da cui si dovrà ripeter consiglio? Amleto non sa se più nobile s'abbia a stimare chi, con animo invitto, sopporta gli oltraggi dell'avversa fortuna, o chi, volgendo in sè il ferro liberatore, ne cessa in un punto i crudeli trionfi (atto III, scena I).

Ricorda il lettore quella bella sentenza dell' Alighieri, ov' è detto che

> ... sempre l'uomo, in cui pensier rampolla
> Sovra pensier da sè dilunga il segno.

Una considerazione simile a questa si ritrova, se io non erro, in alcun luogo della *Scienza Nuova* del Vico, il quale dice che mai non vengono a capo di nulla coloro, i cui pensieri si van tanto assottigliando ch'ei si spezzano per mezzo, prima d'esser venuti a nessun fine buono. Si trova Amleto in tale condizione per l'appunto che nella sua mente è un perpetuo rampollar di pensieri sopra pensieri, come l'uno sull'altro germogliano i rampolli delle piante; e s'egli pur giunge a fermarne uno, e a togliergli le frasche da torno, poi lo va tanto assottigliando e tirando che gli si scavezza tra mani. Non prima sorge nella sua mente un embrione d'idea da poter diventar nucleo di proposito, ecco che di qua e di là gli si affacciano le ragioni del *pro* e del *contra* con un infinito seguito d'altri pensieri, d'altre immagini avveniticce e accessorie, le quali tramutano la quistione pratica particolare in una quistione teoretica generale, e operando sull' anima come tante forze contrapposte ed equivalenti, impediscono l'estrinsecazione del volere, e producono in quella un' immobile e dolorosa tensione. Ognun sa esser vezzo pressochè generale degli uomini forniti di molta e varia dottrina una certa tardità del risolvere, e un fuggir quanto ei possono quegl' incontri, in cui poco tempo è concesso alla ponderazione dei motivi, ma si richiede che alla sol-

lecita formazione del proposito sollecita sussegua l'azione: il qual vizio è principal cagione delle prove ordinariamente infelici ch'eglino fanno nel governo delle pubbliche faccende, e più in occorrenze scontrose e difficili, dove più giova un pronto riparo, ancorchè non buono in tutto, che non uno che sia ottimo e giunga troppo tardi. Se non che questo vizio non è da imputar sempre a naturale fiacchezza e neghittosità d'animo; ma sì bene, moltissime volte, al fatto stesso della troppa, o troppo disordinata dottrina, la quale suscita una serie di motivi innumerevoli, che tutti da varie bande gravitano sul volere, e mostra un'infinità di connettimenti, e discopre somiglianze e riscontri, e mette in luce l'interminabil sequela delle conseguenze probabili e possibili, così che lo spirito, preso in mezzo, non sa più a qual banda si volga, e mentre, per raccapezzarsi, leva, mette, distingue e arzigogola, passa l'opportunità dell'operare (1).

Così per l'appunto interviene ad Amleto. Nel primo impeto della passione egli ferma un furibondo pro-

---

(1) Così che quanti meno motivi pullulano nella testa di un uomo, tanto più sarà egli risoluto e pronto all'azione: e spesso usurperà riputazione d'uomo energico e franco chi si meriterebbe sol quella di capo sventato. San tutti come i capi sventati risolvano su due piè le più intralciate e gravi questioni. Non la pochezza de' motivi, ma l'abituale *subsumzione* loro in un certo ordine gerarchico, deve considerarsi qual condizione favorevole alla energica e pronta determinazione del volere. In questa gerarchica ordinazione, è, cred'io, per buona parte, riposto il secreto della grandezza de' più illustri conquistatori.

posito di vendetta, e lo spettatore già pensa di vederlo, con un ferro in pugno, avventarsi sull'empio assassino, e stendercelo ai piè sanguinoso. Ma dati appena i primi passi, ecco che in lui subentra l'abituale lavoro delle dialettiche disquisizioni; e prima gli vien sospetto che lo spirito apparsogli sotto la figura del padre possa essere il Demonio, il quale, *avendo molta potestà sugli spiriti della tempra del suo, poco robusto, e inclinato a melanconia, voglia con sue fraudi, condurlo in perdizione;* poi, avuta più certa prova del commesso delitto, s'astiene, in assai acconcia occasione, dal compiere la sua vendetta, perchè, sorpreso il suo nemico genuflesso a pregare, non vorrebbe, dandogli morte in quel punto, per punizione del suo misfatto, mandarlo a godere dell'eterna felicità. Se non che egli non giustifica il lungo tergiversare, ma ne toglie anzi occasione a rampogne acerbissime, che muove a sè stesso: ne intende la cagione, e così chiaramente la enuncia (atto III, sc. I):

> .... *conscience does make cowards of us all;*
> And thus *the native* hue of resolution
> Is sicklied o'er with the pale cast of thought;
> And enterprises of great pith and moment,
> With this regard, their currents turn away,
> And lose the name of action (1).

---

(1) « .... *la coscienza fa di noi tutti tanti codardi;* e così il *color nativo* della risoluzione rimane oscurato dalla pallida ombra del pensiero, e imprese di gran momento, per questa ragione, si svolgono del loro corso, e perdono il nome di azioni ».

Ecco quali dure parole ei rivolge a sè stesso nel soliloquio che chiude l'atto secondo:

This is most brave,
That I, the son of a dear father murder'd;
Prompted to my revenge by heaven and hell,
Must, like a whore, umpack my heart with words,
And fall a-cursing, like a very drab,
A scullion! (1).

E più oltre (atto IV, scena IV):

Sure, he that made us with such large discourse,
Looking before and after, gave us not
That capability and godlike reason
To fust in us unus'd. Now, whether it be
Beastial oblivion, *or some craven scruple*
Of thinking too precisely on th'event, —
A thought which, quarter'd, hat but one part wisdom,
And ewer three parts coward, — I do not know
Why yet I live to say « This thing's to do; »
Sith I have cause, and will, and strenght and means
To do't (2).

Queste ultime parole, e le altre in corsivo più su, dipingono Amleto tutto intero. A lui non manca giusto

---

(1) « Degna cosa davvero che io, il figliuolo d'un caro padre assassinato, spinto alla vendetta dal cielo e dall'inferno, debba, come una meretrice, sciorinare il mio cuor con parole, e uscire in imprecazioni a guisa d'una putta, come un guattero! »

(2) « Per certo colui che ci provvide di così largo discorso di mente, *con potenza di guardar le cose passate e le future,* non pose in noi questa virtù e la divina ragione, perchè le lasciassimo anneghittire. Intanto, sia bestiale dimenticanza, *sia*

motivo di vendetta; a lui non manca la volontà; a lui non mancano i mezzi e il vigore; ma pur tuttavia lo ritrae dall'azione un pazzo scrupolo di voler col pensiero determinar troppo l'evento. Ha egli dritto di punire il colpevole? Un dubbio gliene riman sino all'ultimo, e, dopo tante cogitazioni, egli domanda ad Orazio, col tono di chi cerca assentimento: *Non è egli in tutto secondo coscienza d'ammazzarlo con questo braccio?* Più e più volte egli attribuisce la sua tardità a natural codardia, ma più e più volte ancora mostra con parole e con atti ch'egli s'inganna in questo; nè veramente ha modo d'esser codardo un uomo, al quale, come a lui, *più che di uno spillo non cal della vita* (atto I, scena IV). La ragione del suo trarre in lungo è, come ho detto, tutt'altra, assai più riposta, assai men semplice. Pare ch'egli descriva in parte sè stesso là dove dice (atto I, scena IV):

So, oft it chances in particular men,
That, for some vicious mole of nature in them,
As in their birth, — wherein they are not guilty,
Since nature cannot choose his origin, —
By the o'ergrowth of some complexion,
Oft breaking down the pales and forts of reason;
Or by some habit, that too much o'er-leavens
The form of plausive manners; — that these men, —

---

uno scrupolo vigliacco di voler troppo col pensiero determinare l'evènto, — pensiero, che, in quattro parti diviso, n'ha tre di codardia, e non più che una di saggezza, — io non so perch'io viva a dover dire « Questa cosa è da fare ancora »; *dappoichè io ho giusta cagione, e volontà, e forza, e mezzi da farla* ».

Carryng, I say, the stamp of one defect,
Being nature's livery, or fortun's star, —
Their wirtues else — be they as pure as grace,
As infinite as man may undergo —
Shall in the general censure take corruption
From that particular fault: the dram of evil
Doth all the noble substance oft debase
To his own scandal (1).

Riassumendo, dico che il procedere di Amleto non si ha da imputare nè a fiacchezza di volontà, nè a codardia d'animo, nè a tepidezza di sentimento; ma bensì a un cotal abito della mente, a contrarre il quale gli diede da prima inclinazion la natura, poi occasione lo studio e la pratica della vita, e che consiste principalmente in una *esigenza* teoretica, quasi incosciente, di condurre le cose tutte a ordinazion di sistema. Vi si contrappone il sentimento della inutilità d'ogni fatica sostenuta a tal fine, e ne nasce un interno dissidio, variato di mille trapassamenti e figure, il qual fa riscontro a quello che perpetua-

---

(1) « Spesso incontra negli uomini che, per alcun vizio, ch'essi ebbero da natura, già prima di nascere, — e in ciò eglino non han colpa, conciossiachè non possa la natura scegliere la sua origine, — pel soverchiare di alcuna disposizione, che rovesci i ripari e gli argini della ragione; o per alcun abito che sopraffaccia i modi del buon procedere; — che in questi uomini, — portando essi in sè la viziosa impronta della natura o della fortuna, — le altre virtù — sieno esse così pure come la grazia, così grandi quali posson capire nell'umana forma — rimangano, nella censura dell'universale, guaste per ragion di quel particolar vizio: la dramma di male adultera tutta l'altra nobil sostanza, e la rinvilisce alla sua qualità ».

mente regna nel mondo esteriore. Cuore occupato di mille affetti gli uni con gli altri incompatibili, mente cui senza riposo fa mareggiare il dubbio, compulsa tutta intorno da una calca di fantasmi e di pensieri, anima, insomma, combattuta, lacerata, divulsa, egli non può mettere nell'azione quella risolutezza e quella unità, che dentro di sè stesso non trova. Di certo un carattere sì fatto poco si conforma alle convenienze e ai principii del dramma tragico, e a nessun altro che allo Shakespeare sarebbe riuscito di farne la pietra angolare di un capolavoro, che, a non voler parlare che della sola singolarità, è unico al mondo, non trovandosi, vuoi nelle antiche, vuoi nelle moderne letterature, un altro che possa fargli accompagnatura. A noi, figliuoli di questo secolo, fa poi singolar maraviglia il ritrovare in Amleto tanta parte di noi medesimi, e lo scoprirvi, in gran copia, que' ravviluppamenti, e rabeschi, e lumeggiamenti di spirito, che son figura e coloramento de' tempi nostri. E però, senz'alcun dubbio, è egli più inteso, e meglio, da noi posteri che non da' contemporanei del poeta, il quale non ritrasse da modello alcuno il suo personaggio; ma, come può rilevarsi dal confronto della primitiva forma del dramma con la finale e perfetta, lo costruì con lento e lungo lavoro, acquistandone man mano il chiaro e definito concetto.

Sin qui ho ragionato della persona di Amleto, e mi sono industriato, per quel tanto ch'era in poter mio, di rischiarare almeno alcuna parte, se non di sciogliere il problema della sua natura. Ora non istimo fuor di luogo discorrere alquanto il dramma, con far

qua e là alcune considerazioni, che di per sè verranno a riconnettersi con le cose dette innanzi: il che farò brevemente e sorpassando.

Un re con perfido modo tolto di vita dal proprio fratello; un padre, che dal luogo dei temporali martirii torna in terra, per svelare al figliuolo il nefando mistero, e imporgli il carico della vendetta; questa vendetta compiuta dopo lunga sequela di casi, ecco l'ordito della favola, tra le cui fila s'intratessono poi i fatti secondarii. La leggenda medievale ha il suo riscontro nell'antichità, ed io ne ho fatto cenno poc'anzi. Ma, quanto son l'uno diverso dall'altro Amleto ed Oreste, tanto è pure diversa l'una dall'altra forma di dramma, e ben si vede che secoli di storia e rivolgimenti d'ogni maniera separano i tempi che le vider nascere (1). I tre drammi greci, in cui fu svolta la leggenda del figliuol di Agamennone, si conformano, benchè in diversa maniera, e pei caratteri delle persone, e per l'andamento dell'azione, all'indole, alle

(1) Non è qui il luogo di ripigliar l'antica discussione circa alle differenze vere e fondamentali che sono fra la tragedia così detta classica e la tragedia così detta romantica. Guglielmo Schlegel s'avviluppa molto nelle similitudini e nelle metafore, e conclude poco. Il Bozzelli, nel suo trattato *Della imitazione tragica*, opera, del rimanente, non ispoglia di pregi, s'argomenta di dimostrare, per *fas* e per *nefas*, che gli uomini sono stati sempre di una buccia e d'un midollo, e che quelle differenze son più sognate che reali; dove una falsa estetica porge la mano a un errore storico. A questi due scrittori se ne potrebbe aggiungere un centinajo, chi volesse, e poi tirarne fuor le opinioni, che tante sono quante i cervelli; ma non è da stuzzicare questo vespajo.

costumanze, alle credenze religiose del popolo greco; ma l'*Amleto*, quando tu lo prendi a considerare, non sai a che paese, nè a che generazione d'uomini lo debba appropriare (1). Il solo fatto di un'anima, che esce di Purgatorio, per venire a richiedere di vendetta il proprio figliuolo, questo sol fatto, dico, è sufficiente a farne intendere quale sia l'indole dell'intero dramma: e in vero e' non si disconviene a un dramma, tutto destinato a mostrarci la profonda perturbazione d'ogni ordine intellettivo e morale, cominciare con un fatto che eccede i termini della natura, e rompe gli ordini e le leggi della stessa eternità.

S'apre il dramma con l'apparizione dell'ombra del defunto re ad Orazio, a Bernardo e a Marcello, che, in una buja notte, fan la guardia sovra una piattaforma, davanti al reale castello di Elsinora. La scena è maravigliosa e terribile; e lo Shakespeare, il quale non ha chi gli si pareggi in quella sua arte stupenda di fortemente occupar gli animi degli spettatori sino dal primo cominciar dell'azione, non ne scrisse un'altra, che ne possa sostenere il confronto. Lo spettatore è così avvertito, altrimenti che con parole, della terribilità degli eventi che son per seguire; e mentre egli, desioso d'intendere il significato delle cose che gli si appresentano, si perde in vane cogitazioni, si

(1) « Nei migliori drammi dello Shakespeare i caratteri hanno universalità, senza però peccare di schematismo. Essi mostrano spiccata determinazione e configuramento perfetto, il quale si deve, non ad esterni influssi, ma ad interna elaborazione. Questa è la ragione per cui essi pajono così vivi e così pregni.

genera in lui quello stato d'inquietudine e di ondeggiamento, che, come mi occorse di dire innanzi, è tra' più fecondi d'emozioni poetiche. L'ombra del re, dopo essersi alquanto aggirata alla vista degli attoniti soldati, improvvisamente, senz'aver profferito parola, si dilegua al canto mattutino del gallo.

Muta la scena: in una sala del castello ecco il re, e la regina, e Amleto, con molta e splendida corte. Lo Shakespeare è maestro impareggiabile di sceneggiatura; nessuno possiede in quella eccellenza che egli, il secreto di variare e di avvicendare situazioni e colori, lumi ed ombre. Qui lo spettatore riconnette l'apparizione notturna con la tristezza di Amleto, con il *colore di notte*, che gli sta sul volto. Sotto a quello scintillamento di principesco e di cortigianesco apparato indovina che alcuna cosa si cela, la quale non vorrebbe uscire alla luce del dì; ma i suoi sospetti non sanno ancora ove andare a posarsi. Il primo soliloquio di Amleto comincia a dar loro indirizzamento; la rivelazione, che a lui fanno Orazio, Marcello e Bernardo, segna il vero cominciar dell'azione. E qui avverto di passaggio che i soliloquii di Amleto non servon mai ad uso di ripieni; ma sono talvolta come punti culminanti, da' quali si ha chiara veduta della scena circostante, e talvolta come que' gruppi fondamentali di note, che dànno intonazione e colore a tutta una sinfonia. Non ho d'uopo di far osservare come, dalla prima scena a questa, l'afflato drammatico cresca mirabilmente d'intensione; è anche questo uno dei pregi dello Shakespeare, che dan più nell'occhio.

Lo spettatore si prepara, con animo trepidante, a

vedere un figliuolo incontrarsi con l'ombra del padre, quando improvvisamente, la corrente dell'azione si diriva come in un canale secondario, e nella casa del cortigiano e consigliero Polonio ecco presentarcisi Laerte, che, sul punto di lasciar la patria, per girsene in Francia, prende commiato dalla sorella. Qui, per la prima volta, vien fatto cenno dell'amore di Amleto per la gentile Ofelia; e mentre ci troviam tratti fuori dell'ordine d'idee che han suscitato in noi le scene precedenti, ci si scoprono alla vista nuovi orizzonti, e intravediamo connettimenti nuovi. Noi vediamo Laerte partire; ma non dubitiamo punto ch'e' non sia per tornare, o prima o poi, chè altrimenti il poeta non l'avrebbe tratto innanzi, a solo fine di far da lui ammonir la fanciulla, la quale è, poco di poi, nello stesso modo ammonita dal padre; ma noi non possiam prevedere in quale occasione, ed a che scopo egli sia per tornare. Bensì, ricordandoci che terribili cose debbono essere in preparazione, non possiam non pensare che un tristo fine si apparecchi a quegli amori, e probabilmente anco all'ingenua e gentile Ofelia; e così riannodiamo a qualche grave sciagura il ritorno di Laerte. A questo modo la vista delle cose presenti, suscitandoci nell' immaginazione i fantasmi delle future e ipotetiche, noi, di semplici spettatori, ci tramutiamo in autori, e veggiamo in noi medesimi il trionfo dell'arte. I discorsi che Polonio tiene al figliuolo e alla figliuola, gli apoftegmi della sua, non insana al tutto, ma scucita e volgare sapienza, ci muovono a riso, e l'animo nostro alquanto si rassicura allo spettacolo della domestica pace e dei teneri affetti.

Qualche lume di speranza già nasce in noi che la minacciata tempesta possa dissiparsi con minor danno, quando, di subito, ecco foudissima notte, ecco i deserti bastioni, ecco Amleto in presenza dell'ombra paterna, mentre da lungi, s'ode il rimbombo delle artiglierie con cui solennizza il re il notturno banchetto. È già la quarta volta che il travagliato spirito viene a *inorridir la notte* con la sua vista, e due volte lo vede lo spettatore sulla scena. È questa ripetizione un difetto? No, certo; chè anzi fa sentire in mirabil modo l'instare e l'incalzare delle tenebrose potenze e del fato. Così lo spettro del rimorso si affaccia e si riaffaccia all'atterrita coscienza, sino a tanto che l'espiazione non l'abbia placato. Qui si mostra uno di que' lievi segni, con cui ho detto più sopra che il poeta vuol mostrare l'infermità di mente di Amleto, fatta ora, per effetto del terribile scoprimento, più appariscente, quando ai compagni, che lo van chiamando, risponde con parole di scimunito. Tutta questa impareggiabile scena, che chiude il prim'atto, è piena di un orror sublime, che profondamente turba e sconvolge l'anima, e si stampa nella memoria con una indelebile impronta. Sembra che, per essa, l'azione abbia ripreso il naturale suo corso; e lo spettatore, al calar della tela, già si prepara allo spettacolo di atroci casi, da' quali pensa omai di non esser diviso che da un breve intermedio.

Ma l'atto secondo defrauda, in sul bel cominciare, la sua espettazione, mostrando in iscena Polonio, il quale manda un servitor suo fidato a vegliare i portamenti del figliuolo lontano. Indi a poco Ofelia, rife-

rendo al padre l'incontro avuto con Amleto, fa nascere veramente il sospetto che questi abbia smarrito il senno, e tal sospetto, come ho già più volte avvertito, il poeta a bello studio cerca di mantenere vivo negli animi, durante tutto il corso dell'azione, senza però mai mutarlo in certezza. Comincia ora un nuovo ondeggiamento di pensieri. Che farà Amleto? A che termine, se privo di senno, potrà egli condurre la sua vendetta? Su qual de' due, su lui, o sul re fratricida pende or l'esterminio? La scena II, dove, in sul principio, di tal pazzia si discorre, come di cosa accertata, nessun lume ne porge, e il sopraggiungere degli ambasciatori, che, satisfatti d'ogni loro richiesta, tornan di Norvegia in quel punto, mostrandoci l'iniquo principe riparato e sicuro da ogni esteriore offesa, noi siamo inclinati a credere ch'egli sia per ottenere sicurezza anche nell'interno della sua reggia. Appare Amleto con la sua, il più delle volte simulata, ma talora anche vera pazzia, e nel colloquio ch'egli ha con Rosenkrantz e Guildestern, scopre che il re e la regina fanno spiare i suoi portamenti. La venuta improvvisa de' commedianti gli fa balenare in mente il pensiero di assicurarsi, con infallibile esperimento, della sceleratezza del re suo zio, della quale gli rimane alcun dubbio; e così dà fine, con un altro soliloquio, all'atto secondo, senz'ancora aver fatto o tentato nulla, e senza che, per altra parte, l'azione sia, in un qualsivoglia modo, proceduta di un passo. Da una parte Amleto si propone di scoprire, mercè l'opera de' commedianti, l'intima coscienza del re; dall'altra il re, mercè l'ajuto di Ofelia, si propone di

scoprire che cosa si celi sotto la pazzia di Amleto, della quale ha già cominciato a prender sospetto.

La prima metà dell'Atto terzo svolge questa parte dell'intreccio. Il re muta il sospetto in certezza, sebbene Amleto, nell'incontro suo con Ofelia, non abbia pronunciato parola, per cui trapelasser di fuori i suoi gelosi pensieri, e si risolve di mandarlo in Inghilterra, con intendimento di fargli trovare in cotal viaggio la morte. Amleto è, dal canto suo, fatto certo che lo spirito ha detto il vero, e lo spettatore già crede che l'azione sia per travolgersi subitamente alla catastrofe, quando nuovi casi sorgono e nuovi indugi. Qui è la scena famosa, in cui si vede l'iniquo re alzar l'animo e piegar le ginocchia a una vana preghiera, e poi sopraggiungere Amleto, che, fermo già di ucciderlo, si trattiene per nuova considerazione, che nella mente gli nasce, e rimette a più opportuno momento la sua vendetta. Segue l'altra scena fra Amleto e la regina, dove l'inframettente Polonio è, dietro l'arazzo, ucciso da quello. Sono da notare le parole che Amleto pronuncia in quel punto. *Ahimè, che hai tu fatto?* gli dice la madre: *Io nol so*, risponde egli; *sarebbe forse il re?* imperocchè esse scoprono una parte dell'anima sua, e fanno intendere che gli sarebbe molto a grado d'aver compiuto l'opera, senza avvedersene. Questa scena porge l'argomento più valido a mostrare il disordine delle facoltà mentali di lui, giacchè l'apparire l'ombra del padre a lui solo, e lo intenderne egli solo la voce, mentre la regina è presente, non può in altro modo spiegarsi che con attribuire al suo spirito quel peculiare stato di

malattia, per cui gl'interni fantasmi si traspongono fuori di noi, in figura di oggetti reali. Lo spettatore, il quale subito riconnette alla morte di Polonio il ritorno del suo figliuolo Laerte, vede inaspettatamente allargarglisi l'orizzonte davanti; e mentre poco prima, dopochè Amleto si fu assicurato della reità dello zio, egli già si credeva di toccare alla catastrofe, ora trovasi risospinto in più incerto e tempestoso mare, e fra nuove dubbiezze, e più non sa come sia per uscirne. Amleto si apparecchia a lasciare la patria, nè s'intende com'egli vi si possa risolvere, mentre tuttavia gli pesa addosso il terribile carico della vendetta; nè veramente si capisce come tutto questo episodio del viaggio in Inghilterra si colleghi con la rimanente azione, se non si fa valere qui quello che io ho avvertito in principio, cioè a dire, che l'*Amleto* è il dramma dei trionfi del caso, e che vi si scorge costantemente l'intenzione del poeta di fare in modo che agl'intendimenti ed ai desiderii de' suoi personaggi non rispondano mai gli eventi. L'iniquo re, che sperava con tale espediente di liberarsi di Amleto, deve veder frodate le sue speranze; e Rosenkrantz e Guildestern lasciar dovranno la vita nel luogo e co'modi, con cui dovevano farla lasciare ad altrui.

Per buona parte dell'atto quarto l'azione strascica, nè accenna a dov'abbia a far capo. Amleto parte alla volta d'Inghilterra, e si mostra in iscena, con le sue genti, il norvegese Fortebraccio, destinato ad occupare il trono di Danimarca, dopochè tutti saran periti coloro a cui spettava per dritto; ma di cui, per ora, poco s'intende la significazione, se pure non si vuol

dire che il poeta l'ha introdotto a solo scopo d'istituire un paragone con Amleto. Dato così un dubbio e breve cenno del futuro, ristringe il poeta la scena, e riconduce l'animo degli spettatori sui casi accessorii, i quali si contessono co' principali, come le note dell'accompagnamento con le note dell'aria.

Ecco l'ingenua e delicata Ofelia, smarrito il senno, coronata di selvatici fiori, offrirsi in sulla scena gentile in uno e miserando spettacolo. Così s'adempiono le previsioni dello spettatore, che, sin dal primo momento ch'ebbe conosciuta l'amabile e soave creatura, presentì non altro che un doloroso fine potersele serbare in un mondo così stravolto e corrotto. Egli già cerca con l'occhio Laerte, e questi, furente per doppia offesa e per doppio dolore, non tarda ad apparire minacciando al regno tutto di Danimarca l'estrema rovina. Senz'alcun dubbio ha inteso lo Shakespeare di dare in Laerte il contrapposto di Amleto, dipingendolo come un giovane di bollenti spiriti, irriflessivo, precipitoso, e con pochi scrupoli circa al modo da raggiungere lo scopo, appigliantesi, senz'altro, a quel primo partito, che si mostri più atto a condurvelo. Può vedere ognuno da sè medesimo, senza ch'io perda il tempo a dimostrarlo, come, avendo egli da esercitare quella medesima vendetta che Amleto, sia, nel volerla condurre a compimento, tanto da lui diverso, quanto può essere uomo da uomo. Mentre, non incitato dall'ombra del padre, ma mosso dal pubblico grido, egli ignora tuttavia come l'uccisione sia seguita e quanta parte di colpa sia stata nel padre, quanta di scusa nell'uccisore, egli suscita una ribellione,

entra a mano armata nella reggia, minaccia il re, e grida che ogni goccia del suo sangue, la quale non ribolla di furore, lo dichiara bastardo. Egli non si tratterrebbe dallo scannare il suo nemico *anco in chiesa;* e non rifugge dall'appigliarsi a uno scelerato partito, pel quale gli verrà fatto di ucciderlo a tradimento. Contuttociò non mi pare sia stato intendimento del poeta di far comparir vigliacco Amleto a fronte di Laerte. Se questo fosse stato il suo intendimento, egli avrebbe altrimenti colorita quella parte della scena prima dell'atto quinto, dove, nella fossa di Ofelia, ei vengono fra loro a contesa. Ben veggo, per contrario, che, facendolo così prontamente risolvere ad una perfidia, che, al sol pensarvi, un cavaliere dovrebbe sentirsene il volto coperto di rossore, egli ha inteso di far maggiormente spiccare l'integrità morale e l'onoratezza del suo protagonista. Mentre il re e Laerte ordiscon la trama, per cui Amleto, sfuggito alla morte, che lo attendeva in Inghilterra, un'altra ne incontrerà più sicura, questi è di già tornato in Danimarca, e lo spettatore sente che la tanto protratta catastrofe oramai poco più può tardare.

A dare, di prima entrata, agli spiriti l'intonazione conveniente, l'ultimo atto ha cominciamento in un cimitero. Due zappatori cavano la fossa che deve ricevere il corpo di Ofelia morta affogata, e allegrano il tristo lavoro proponendo l'un l'altro indovinelli, e alternando bisticci. Entra Amleto, tornato pur ora, ed ha in sua compagnia Orazio, l'amico fedele e il consigliere assennato, il quale gli si contrappone, durante tutto il dramma, come un carattere equili-

brato e regolare ad uno irregolare ed eccessivo (1). Qui ancora è delusa l'espettazion nostra, perchè, mentre noi c'immaginiam di vederlo, pel nuovo tradimento del re, più inferocito, e tutto vòlto con la mente a pensieri di sangue, egli si va perdendo in generali considerazioni sul nulla delle cose umane, e fantastica di Giulio Cèsare, che, riconvertito in terra, serve ora ad intasare una fenditura a riparo del vento. Lo ri-

---

(1) Sebbene io mi fossi proposto in questo breve studio di non trarre in mezzo le opinioni altrui, per non avere ad allargare i termini della critica, pure non posso tacere di un'opinione del Gervinus, la quale, comechè io la prenda a considerare, mi pare stravagantissima. Dic'egli che Amleto ha preso ad amare Orazio per la ragion del contrasto ch'è fra le loro nature, e sin qui, e' non dice cosa che non si vegga tuttogiorno confermata dal fatto, mostrando essere maggiore affinità fra que' temperamenti che hanno alquanto di contrarietà fra loro, che non fra quelli che molto si rassomigliano. Ma quando, dopo aver detto che il carattere di Orazio è un carattere mezzano e comune, egli asserisce che Amleto se ne doveva compiacere più che d'ogni altro, e che a lui sarebbe stata troppo grave l'amicizia di un Fortebraccio, mi pare a dirittura ch' e' dia nell'assurdo. Non dice lo stesso Amleto a Laerte, fortissima tempra d'uomo: *Io vi ho amato sempre?* Questo di voler cercare il secreto de' portamenti di lui nella vigliaccheria e nella dappocaggine sarà un espediente comodo per uscir d'impaccio, ma sostituisce la menzogna al mistero, e non altro. Ogniqualvolta noi ci troviamo in presenza di Amleto, sentiamo, mi pare, d'avere dinnanzi un uomo di nobile e possente natura, e non un uomo che s'alzi a mala pena sopra la condizione muliebre; e benchè noi il veggiamo così irresoluto, e così abbandonato in balìa del caso, pure ci par d'intravedere, nella profondità dell'esser suo, incognite energie, per le quali siam presi di riverenza paurosa. « È pericoloso alle basse nature » dic'egli, parlando di Rosenkrantz e di Guildestern, che s'eran messi fra lui ed il re, « intromettersi fra possenti avversarii; » e quelle

chiama al sentimento delle cose presenti il sopraggiungere del funebre corteggio che accompagna il feretro di Ofelia. Nelle stravaganti parole ch'egli rivolge a Laerte, dopo che questi l'ha assaltato nella fossa, io non iscorgo, come il Gervinus fa, le vane rodomontate di un uomo debole, che, a gran voci, cerca di persuadere gli altri, e sè stesso, della propria terribilità; ma bensì mi pare di riconoscervi il

---

parole ch'ei volge alla madre; *Oh, è cosa assai grata l'incontro di due forze in un punto*, ne dicon quanto basta a far giudizio della sua codardia.

Dacchè ho ricordato un critico tedesco, siami lecito ricordarne anche uno francese. Lo Chasles dice nelle sue *Études sur Shakspeare:* « *Il suffit pour comprendre Hamlet de s'identifier avec le jeune prince, et de penser à la désorganisation qui aurait lieu chez nous si la figure d'un être que nous regrettons et que nous avons aimé se montrait tout-à-coup devant nos yeux, vivante de la vie des ombres, éloquente, majesteuse, menaçante et plaintive* ». Non si potrebbero dire con più leggerezza più gravi errori. Fare Amleto uguale ad uno qualsisia che abbia veduto o creduto di vedere un fantasma, riesce, non alla soluzione, ma alla sopression del problema, e se ognuno, con solo porsi ne' panni d'Amleto, potesse così facilmente intenderne le misteriosa natura, a che pro tanto scialacquo di critica? Ma fatto sta che il mettersi in que' panni è appunto cosa molto difficile, e chi, così alla leggiera, la consiglia altrui, pare che si beffi del prossimo. È un errore inoltre il credere che la natura d'Amleto sia una natura disorganata; anzi essa è troppo organata. E un errore del pari è il credere che Amleto divenga qual è per cagion del terrore e del disordine che gli solleva nell'animo l'apparizione dell'ombra paterna. Anzi egli affronta con sicurezza mirabile i misteri del mondo soprannaturale, e in maniera degna d'un uomo già da gran tempo assuefatto a trascendere col pensiero gli angusti confini della realtà immediata, e a librarsi negli apogei della fantasia e della speculazione.

linguaggio di un uomo, che, oppresso da tanto cumulo di pensieri e di affetti, delirando, vi si divincola sotto. Ma intanto il re e Laerte hanno tutto apparecchiato all'eseguimento dell'iniquo disegno, e se Amleto sfuggirà alla lama attossicata, non isfuggirà al nappo. Ora gli eventi precipitano con tanta rapidità, quanta fu prima la loro lentezza. Uno sciocco e ridicolo cortigiano, Osrico, passa per la scena, a solo fine di porgere ad Amleto l'opportunità di lanciare la sua ultima beffa, e la sua ultima contumelia a quel mondo, che già per interno avvertimento si sente mancare d'intorno. Poi egli, nel momento supremo, riassume in brevi parole tutta la sua filosofia: ciò di cui il tempo è venuto più non lo aspetta; ciò che lo aspetta tuttavia non sarà ora; ma se non sarà ora, sarà quando ne venga il tempo.

Amleto e Laerte si sono sfidati a una prova solenne, dalla quale si vegga chi di loro due è schermidor più valente. Segue il singolar certame in presenza del re, della regina, della corte riunita. Questo è il momento scelto dal re e da Laerte per dare effetto all'iniquo loro proposito. Laerte con la spada avvelenata ferisce Amleto; ma questi poi, scambiate l'armi, ferisce quello a sua volta; e mentre la regina, ignara della macchinazione, beve il nappo di tossico, ch'era stato apparecchiato per lui, egli, conosciuto l'inganno dell'armi, col ferro stesso, di cui fu ferito, e di cui ferì poi Laerte, improvvisamente trafigge il re. Così si chiude il dramma con subitanea, e, in parte, non preveduta catastrofe. Anche in questo momento supremo il caso ha parte principal negli eventi, e, come sempre, que-

sti si vedono riuscire non conformi ai propositi e alle brame di chi diede loro l'impulso, ma a rovescio di quelli. Muore la regina del veleno al figliuol suo preparato; muojono Laerte ed il re di quel ferro medesimo che da loro era stato scelto a strumento della morte di Amleto. Questi, ferito di piaga insanabile, tronca finalmente gl'indugi; e con repentino colpo uccide l'assassino proprio e del padre. Ma a compiere la tanto ritardata vendetta, più che altro, lo conduce il caso, e la opportunità del momento; e tutto c'induce a credere ch'egli sarebbe morto senza compierla, se la trama del re fosse stata d'altra maniera, o s'egli, in quel punto, non si fosse trovato con un ferro nel pugno.

La morte in questo dramma sopraggiunge alcuni come un mero accidente, altri come una punizione, Amleto come un proscioglimento dalla vita, alla quale egli non è fatto, nè adatto. Tutti passano, quasi una gente decrepita e guasta, che più non si regge sulla scena del mondo. Subentra in lor luogo il giovine e prode Fortebraccio co' suoi vittoriosi seguaci, e comincia un ordine nuovo di cose. La voce di Amleto morente lo chiama al trono, e il fortunato e generoso principe, che espose sè stesso a ogni periglio di fortuna e di morte per *un guscio di noce*, ordinando esequie solenni a colui che avrebbe dovuto sedervi in suo luogo, esclama: « Se costui fosse vissuto, è da credere ch' e' sarebbe stato un gran re ».

TRE COMMEDIE ITALIANE

DEL CINQUECENTO

LA CALANDRIA - LA MANDRAGOLA - IL CANDELAJO

6

TRE COMMEDIE ITALIANE

DEL CINQUECENTO

LA CALANDRIA — LA MANDRAGOLA — IL CANDELAJO

I.

Metter tutte in fascio le commedie italiane del cinquecento, e sentenziar poscia con sommario giudizio, ch'esse sono un sudiciume, che l'intendimento loro si è quello di rallegrare comechessia la brigata, e non altro, che la virtù comica in esse non si leva sopra il buffonesco e lo scurrile, che non vi si trova nessuna rappresentazione del mondo storico e vero, che sono cattive copie delle commedie latine, ch'eran copie a lor volta, è cosa detta e ridetta da molti, specie forestieri, e creduta da più. E pure non ve n'è altra che si possa dimostrare più falsa e più inconsistente di questa. Le commedie nostre del cinquecento non son tutte d'una fatta e d'un pregio, e chi si ponga a studiarne alquante, comparandole insieme, tosto si avvede che ve n'ha di più specie, e che variano dal-

l'una all'altra, nonchè la forma, e la qualità degl'ingegni comici, la natura ancora della complessione drammatica, e gl'intendimenti. La oscenità si trova presso che in tutte, ma non in tutte è destinata a pascere e solleticare la lubricità di gente corrotta; e alcuna volta, facendosi specchio al costume, porge argomento di drastica redarguizione. L'intendimento non sempre è quello di rallegrare gli spettatori, e nell'acerbità della satira, talvolta, eticamente si dignifica. La comica spesso si livella col buffonesco e lo scurrile; ma non di rado ancora si adegua al suo ufficio più nobile. Il mondo rappresentato, se il più delle volte è artifiziale e apografico, molte volte ancora si riscontra in mirabile modo colla realtà storica e vera. Finalmente la imitazione non è così servile come si vuol far credere da molti. e spesso non ve n'ha di nessunissima guisa. (1) Che in Italia, dopo il rinascimento, la commedia, come la poesia tutta quanta, e tutta quanta l'arte, inchinasse verso l'antico, è cosa che di leggieri s'intende, nè, per certi rispetti, sarebbe potuta procedere altrimenti la cosa;

---

(1) Sul fatto della imitazione si faceva da molti, anche nel cinquecento, assai retto giudizio. Veggasi, per esempio, la curiosa disputazione fra il Prologo e l'Argomento che precede la *Strega* del Lasca: ivi si fa loro dire, tra l'altro, come segue:

Prologo. Io non voglio che noi entriamo ora in sagrestia, perchè nè il tempo, nè il luogo lo richieggono; ma dico bene che l'osservanza dei precetti antichi, come insegna Aristotile e Orazio, sono necessarissimi.

Argomento. Tu armeggi, fratello. Aristotile e Orazio viddero i tempi loro; ma i nostri sono d'un'altra maniera: abbiamo altri costumi, altra religione e altro modo di vivere, e però

ma che l'imitazione dell'antico potesse, o dovesse poi sopraffare ed opprimere quel rigogliosissimo spirito comico, che, già nel trecento, empie la novella nostra, e che nel cinquecento così straboccatamente si riversa nella poesia burlesca, è cosa che, nè si potrebbe intendere, nè si avverò nel fatto.

Nelle pagine che seguono io prendo a studiare tre commedie, quanto mai si possa immaginare diverse fra loro; delle quali la prima soggiace degnamente alla più parte di quelle accuse, che, senza la distinzione voluta, si fanno al teatro comico del cinquecento; e l'altre due in ogni modo si sottraggono ad esse: queste tre commedie sono la *Calandria* del Cardinale di Bibbiena, la *Mandragola* del Machiavelli, il *Candelajo* di Giordano Bruno. Non senza ragione una ne scelsi di qualità da confermare, con l'esempio suo proprio, se non tutti, alcuni almeno di quei giudizii mentovati di sopra, giacchè, accostata all'altre due, la *Calandria* farà vie meglio spiccare la diversità loro, e mostrando alcune più riposte ragioni dell'esser suo, darà ad intendere in sè medesima, come que' giudizii vogliano essere mitigati, e come si deb-

---

bisogna fare le commedie in altro modo; in Firenze non si vive come si viveva già in Atene e in Roma; non ci sono schiavi, non ci si usano figliuoli adottivi, non ci vengono i ruffiani a vender le fanciulle; nè i soldati del dì d'oggi nei sacchi delle città o de' castelli pigliano più le bambine in fascia, e allevandole per lor figliole, fanno loro la dote, ma attendono a rubare quanto più possono, e se per sorte capitasse loro nelle mani, o fanciulle grandicelle, o donne maritate (se già non pensassero cavarne buona taglia) torrebbero loro la virginità e l'onore.

bano recare con discrezione anco ne' casi in cui più cadono in acconcio. Gli autori delle tre commedie sono, e per fortuna di vita, e per qualità d'indole, e per condizione, tanto diversi fra loro, quanto sono diverse quell'opere: l'autore della *Calandria* è un Cardinale della corte di Leone X, e dei tempi della Riforma; l'autore della *Mandragola* è un politico patriota, l'autore del *Candelajo* è un filosofo ed un apostolo. Le lor commedie riproducono il mondo in cui essi vivono, ma lo riproducono in diversissima forma, giacchè in diversissima forma le coscienze loro lo apprendono, e diversissime sono le loro coscienze di quanta diversità può essere tra uomo ed uomo. La coscienza del Cardinale di Bibbiena è confusa col mondo circostante, le coscienze del Machiavelli e del Bruno ne erompono con violenza, si configurano nella personalità del carattere, e si contrappongono a quel mondo in attitudine inquisitiva e giudiziale. La *Calandria* è un episodio della vita sociale dei tempi inquadrato in una scena di teatro; la *Mandragola* e il *Candelajo* sono episodii di quella vita inquadrati in un tribunale. Nella *Calandria* il riso è dentro alle cose; nella *Mandragola* e nel *Candelajo* le cose son dentro al riso, e questo riso è ben diverso da quello. Non v'è letteratura nel mondo che possegga una sì fatta triade comica: qui una medesima condizione di vita e di civiltà è rappresentata da un principe della Chiesa corrotta, da un riformatore di stati, da un indagatore delle ultime ragioni delle cose. Quale affluenza e quale scontro di fatti, che nuovo sperimento del pensiero e dell'arte, che cimenti per la critica!

La *Calandria* è una commedia burlesca nel più ampio significato della parola. Essa è come una palestra aperta alla burla e alla beffa, che tutta la occupa da un capo all'altro; e l'azione per sè non si muove se quelle non la cacciano. L'argomento si raccosta molto a quello dei *Menaechmi* di Plauto: la straordinaria somiglianza di due principalissimi personaggi è cagione di tutto il viluppo. Tuttavia non si creda che la commedia italiana sia una servile imitazione della latina; l'autore, nel Prologo, pur confessando d'aver tolto qualche cosa al gran comico antico, respinge l'accusa di plagio che altri potrebbe forse essere indotto a fargli, e della sua commedia dice: « Che antica non sia, dispiacer non vi dee, se sano gusto vi trovate; perciocchè le cose moderne e nuove dilettano sempre, e piacciono più che le antiche e le vecchie, le quali per lungo uso sogliono sapere di vieto ». Oltre a ciò quella trovata comica della somiglianza perfetta è per se stessa così ovvia, e porge così facile argomento di comici viluppi, che non v'ha teatro che non l'abbia avuta, ed è di così universale natura che non ci fa mestiero l'imitazione. Ad ogni modo il Cardinale di Bibbiena non se l'appropriò senza recarvi una gran mutazione, perchè de' due simili, che sono tutti e due maschi nella commedia latina, fece femmina l'uno, e così aperse l'adito a tutta una nuova serie di casi, se non più comici, più ridevoli almeno, e più lubrici che quelli non sieno dell'antico esemplare. Un fratello e una sorella così simili nell'aspetto da trarre in inganno i genitori medesimi; uno stolto il cui nome porge il titolo

alla commedia, infelice marito, ridicolo amante; la moglie di costui, donna invasata da una foja proterva e insaziabile; un pedante da strapazzo; un giuntator negromante; una scorta di servi aggiratori, istigatori e partecipi delle dissolutezze de' proprii padroni, ecco i personaggi della commedia. La separazione dei fratelli in tempo che la città loro natale è presa dai turchi; il loro venire in Roma, e rimaner celato l'uno all'altro; il maschio Lidio vestito da femmina e amante della Fulvia, moglie di Calandro, e la femmina, Santilla, vestita da maschio, e sollecitata a sposare la figliuola di un mercante, Perillo, che, per maschio, la riscattò in Costantinopoli; Calandro innamorato di Lidio, ch'ei crede femmina, e aggirato da Fessenio, servitore di costui; Santilla scambiata per Lidio; uno scontro di casi impensati, una matassa arruffata di errori, un viluppo d'inganni, ecco gli elementi dell'azione, ecco l'ordito della favola. Non essendo mia intenzione di far qui una minuta ed esatta analisi della commedia, ma bensì di studiarne la genesi e l' indole, questi brevi cenni bastan per ora.

Poco importa sapere se la *Calandria* sia stata rappresentata la prima volta in Urbino o in Roma (1). Certo si è che in Roma fu rappresentata in presenza di Leone X, della sua corte, e dell'ospite Isabella di Gonzaga, nel 1514 probabilmente, quando il Bibbiena era già cardinale da un anno (2). Ciò che importa

---

(1) V. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, v. VII, l. III, LXIII.

(2) TIRABOSCHI, l. cit.

si è di riconoscere che quella commedia, nata in Roma, e opera di un uomo di Chiesa, amico e consigliere del papa, ritrae una condizione di vita, e, più ancora, una condizione della coscienza, la quale è conseguenza immediata e terribile di un pernizioso reggimento spirituale, e intimamente si lega alla perversione del sentimento religioso, e alla dissoluzione degli ordini politici e sociali che reggon la vita dei popoli. La *Calandria* ci porge una viva, tuttochè inconscia, pittura dello sfacelo morale a cui l'Italia, e più Roma, è data in preda nel cinquecento, e cui non veggono gl'inaccorti, che si lasciano abbagliare da quello splendore di lettere e d'arti, da quel fasto di vita. Che cosa fermentasse dentro all'Italia del cinquecento, dica l'Italia del secolo XVII e del secolo XVIII.

La *Calandria* del cardinal di Bibbiena è la Roma di Leone X. Io non pretendo di dar giudizio di un pontefice e di un principe di cui fu, a volta a volta, esaltata la castità e vituperata la libidine, predicata la mitezza e bandita la crudeltà, levato a cielo lo spirito evangelico, e trascinato il mondano costume, e su cui non si fecero due giudizj concordi. Certo molto si esagera nella lode e nel biasimo, e con un solo giudizio non si può tutto comprendere un uomo, il quale aveva da paterna eredità varia, complessa e versatil natura. Gli scrittori protestanti molte colpe gl'imputarono, di cui non son prove, e molte virtù gli attribuirono gli scrittori cattolici, di cui non si fa dimostrazione. Chi più si tiene nel mezzo è qui più prossimo a verità. Io confesso d'essere piuttosto inclinato a mite che ad aspro giudizio: non credo ad

alcuni riferimenti del Giovio, non credo alle imputazioni, non sorrette da verun argomento, del Bayle, non do gran peso a certi epigrammi; riconosco assai di buon animo, quanto la condizione de' tempi fosse imperiosa, e trascinasse, a mal suo grado, anche chi non avesse talento d'andarne a seconda; ma non credo che Leone X si possa scolpare in tutto, nè credo che gli si possa togliere di dosso quest'accusa che, pur non volendo, egli accrebbe al male dell'età sua, e promosse il danno della istituzione alle sue cure affidata. Che la Riforma, la quale già da gran tempo serpeggiava qua e là, proruppe nel tempo del suo pontificato, san tutti; nè questo fu opera di caso; nè chi sia in grado di recare in ciò equo e liberale giudizio, s'inganna sulle cagioni e sulla significazione del fatto. La corruzione in Roma trasmodò, sotto di lui, oltre ogni esempio passato, e Lutero, quando chiama la città dei pontefici coi nomi di Babilonia e di Sodoma, non fa sfoggio di retorica indignazione. E sì fatta condizione di cose traeva principalmente l'origine da un disordine nuovo nel mondo delle idee, da un dissidio e da un contrasto di principji avversi e inconciliabili, per cui, distrutta l'unità della coscienza, si sfasciavano gli ordini della vita. Ma di questo avrò novamente a far parola più oltre.

Non so quanto meriti fede il divulgato racconto del modo tenuto da Giovanni de' Medici e dal Bibbiena suo conclavista, per piegare i cardinali al lor partito. Accenno a quella soperchieria dell'ascesso che in buon punto rompendosi, fece credere ai congregati, che Giovanni, afflitto da morbo incurabile, non fosse

per tener gran tempo occupato il seggio di Pietro. Paolo Giovio, ricordandola di passata, dice: *astuta quadam urbanitate* (1), nè fa mostra di trovar quel modo di conseguire il supremo sacerdozio degno di biasimo alcuno. Che vi sia stato maneggio e corruzione nessuno nega (2). Tuttavia, vera o falsa ch'ella si sia, quella storiella ha un valor singolare, imperocchè in lei ci si fa manifesto un giudizio, che se non nasce di verità, nasce di verosimiglianza; nè in tempi di salda fede e d'incorrotto costume sarebbe potuto cadere in mente a chicchessia, vuoi di procacciarsi veramente la dignità del pontificato, vuoi di credere che altri procacciar la potesse, con una frode che sembra tolta di pianta dai novellatori di quella età. Se non che lo spirito che informa allor la novella è quel medesimo che informa la vita. Una illuvione perniciosissima allaga l'Italia, e la coscienza, d'onde sonosi dileguate le virtù che accentrano e che sorreggono, finisce in essa di scompaginarsi. Il riso, un riso che non si attempera a nessun principio, e non conosce, fuor della propria, altra legge, si leva da tutte le bande, soperchia ed annega ogni cosa. L'arguzia e la burla divengono, se mi si lasci dir così, due categorie dello spirito, due massimi momenti del costume e della vita. Chi non è in grado d'usarle è dannato a patirle, e chi più se ne intende ne medita i principj, ne forma la dottrina e ad altri

(1) Nell'elogio del BIBBIENA.
(2) V. BANDINI, *Vita del Bibbiena*.

l'insegna perchè se ne giovi nella pratica della vita (1). L'ironia s'infiltra per tutto, la parodia tutto travolge, e davanti alla prepotenza e alla universalità del riso, le cose smarriscono i carratteri della distinzione, e si mescolano in una sincrasi mostruosa. La corte di Leon X fu, come ognun sa, fra quante corti di principi gaudenti ebbe allora l'Italia, la privilegiata sede dell'arguzia, della beffa e del riso, e non disdirebbe, a parer mio, che dèsse cominciamento con una solenne burla al suo regno un papa, il quale poi buona parte ne spese a burlare servitori e clienti.

Io non m'indugerei a fare queste considerazioni se non n'avessi a trar poi, pel mio soggetto, importantissime conseguenze. Non ripeterò il racconto già cento volte ripetuto di quegli spassi pontificali, nè mi rifarò a descrivere quei simposii memorandi, palestre di piacevolezza, giubilei del riso, concistori indecorosi, dove la sposa di Cristo deponeva la corona e il manto, e si toglieva in capo il berretto a sonagli, e in dosso il giubbetto squartato del mattaccino. Qui noi troviam frati buffoni, a cui non si fa nemmeno, che sarebbe stato segno di qualche pudore, svestire la tonaca; qui parassiti da disgradare quelli di Roma antica; qui poeti da strapazzo cui il pontefice, in contumeliosa socialità, versa, nella propria tazza, da bere, e, non avvedendosene, si lorda della loro vergogna. Alla burla sollazzevole e comica s'aggiunge

(1) Il BURCKHARDT scrisse su questo argomento alcune pagine tanto succose quanto brevi nel suo libro *Die Cultur der Renaissance in Italien*, ed. III, vol. I, 180-190.

la spietata e la iniqua. Cui non è noto il caso di quello sciagurato Baraballo, uomo di povero ingegno e di ridevole presunzione, ma di onesti costumi, ma rispettabile per canizie, cui, promesso l'onor dell'alloro in Campidoglio, si fa così gran vituperio, da restarne maravigliato, se non commosso, anco chi era fatto a quei costumi? (1). Cui non è nota la fine miserissima del Querno, che pur essendo di natura di leccone e di schiavo, non potè durare alla vergogna di quella servitù, e lasciato l'ospizio, dove, non la carità, ma il vilipendio l'avea raccettato, e perduto il pane, disperato, si tolse, in modo atroce, di vita? Ricorderò, senza più, i poeti frustati (2), e lascierò che altri ne faccia quel giudizio che crede. A me pare che da questi o da simili fatti, una cosa si mostri manifesta a chi ben li considera, ed è un disprezzo della umana persona quale sarebbe soverchio a un Nerone o a un Tiberio, nonchè a un pastore del gregge di Cristo. E parmi ancora che la qualità di spirito, la quale in sì fatti costumi ci si rivela sia molto più comportevole con un umanesimo da epicureo, che non con un umanesimo d'alto e retto sentire, e più si concilii con un amore degli studii, che nelle scienze e nelle lettere cerchi un accrescimento al piacere, un ajuto al fasto, un abbellimento alla vita, che non con un

---

(1) A questo proposito dice il Giovio, *Vita Leonis*, l. IV: *quod vix credibile foret, nisi ea nos mira cum voluptate vidissemus.*

(2) Giraldi, *De poetis suorum temporum.*

amore il quale vi cerchi le soddisfazioni sublimi dell'idealità.

Così si faceva della vita una gazzarra, si soffocava nella coscienza il sentimento degli alti còmpiti, si vilipendeva la umana dignità, la quale è fondamento primo di ogni virtuoso e forte reggimento sociale. Una fatuità smodata, come da propria scaturigine, si riversava giù dalla vetta della ecclesiastica gerarchia sulla città e sul popolo, tanto più esiziale quanto il luogo d'onde profluiva si stimava di maggior dignità, ed era destinato alla custodia, e non alla corruzione, di quegli ordini dilicati e labili che reggono la virtù dei popoli nella storia. Altri s'ingegni di impugnare, o di mitigar queste accuse profferite dalla ridesta coscienza, e si affatichi a dimostrare come un sommo pontefice potesse, con mirabile versatilità, passare da' piaceri più mondani, alle più gravi cure dell'apostolato: io non so com'eglino sieno per acconciarsi con la storia, ben so che con la psicologia non potranno in nessun modo acconciarsi. Ora, pel proposito mio, mi basta raccogliere questo giudizio: al tempo che il Bibbiena scrisse la sua commedia, in Italia, e più particolarmente in Roma, l'arguzia era divenuta un abito dello spirito, la burla un costume, stava quasi per dire una istituzione della vita.

Ma ciò non basta a farci bene intendere la costituzione della coscienza del tempo, e di un'altra importantissima questione m'è d'uopo ragionare brevemente. Qual fu allora il sentimento religioso in Italia? quanta parte della fede antica sopravviveva? quanta si poteva conciliare con quei costumi? Problema sto-

rico oltre ogni dire arduo e complesso. Ma parmi tuttavia che s' ingannino coloro i quali credono la miscredenza vi fosse molto diffusa; e' v'era di peggio; v'era la fede stanca, scolorita e fredda, che non ricerca con amorosa sollecitudine, ma patisce il suo tema. Se la fede fosse stata d'altra maniera, la riforma avrebbe avuto maggior contraccolpo in Italia, dov'era la sede di quei mali che furono del suo nascere cagion principale; il che se fosse avvenuto si sarebbe fatto questo doppio guadagno: che non ci sarebbe stato scisma, perchè il moto universale avrebbe trascinato la Chiesa a concedere quelle riforme, che già da sì gran tempo si domandavano; e che queste riforme si sarebbero fatte per universale consenso, con vivo ed efficace proposito, e con frutto tanto maggiore, quanto più giovano le istituzioni che nascono dal bisogno sentito da molti che non quelle ordinate dal provvedimento di pochi; sarebbersi fatte come volle e non potè farle di poi, una congregazione di teologi, un'assemblea di principi ecclesiastici, il Concilio di Trento.

Sulla fede di Leone X son varie opinioni. Il Giovio ricorda com'egli mangiasse di magro ne' giorni prescritti e digiunasse molto divotamente; altri pretendono che egli si ridesse di quella *favola di Cristo che era stata di tanto beneficio ai chierici* (1). A mio credere ebbero torto coloro che l' accusarono di miscredenza, ma ebbero ancor più torto coloro che

(1) Son queste, secondo alcuni, sue proprie parole.

vollero far di lui un pontefice di fede viva ed operosa, e conscio della gravità del suo officio. Tale proposito ebbe l'Audin in un libro (1), il quale è la più sgarbata simulazione storica che io mi conosca. I denari spesi nella fabbrica di S. Pietro, e le lodi ed i premii largiti ai pochi che celebravano in versi pagani le glorie e le verità del Cristianesimo, sono assai dubbii argomenti di fede. Quanto Leone X e la sua corte fossero disformi dal tipo del pontefice e della Chiesa, dimostra Adriano VI e il modo ond'egli riordinò la sua Sede; e che cosa fosse quel sentimento religioso si fa manifesto al paragone della riforma. Il Roscoe, imparzialissimo storico, diede su questo punto assai retto giudizio. Egli fa avvertire quanto la Chiesa siasi mostrata debole di fronte a Lutero, e come i Sadoleto, i Bembo, e tutti quegli altri ch'empievano del loro nome l'Italia ed il mondo, e che ci si vorrebbero far credere pieni di zelo e di fervor religioso, nulla operarono in difesa di quella religione, di cui erano custodi (2). Ma poichè il giudizio del Roscoe, in sì fatta materia, a taluno potrebbe parere di autorità non sufficiente, valga quello del Pallavicino, cardinale, avversario del Sarpi, avvocato ed escusatore della Chiesa. Egli così parla nella sua *Istoria del Concilio di Trento* (3): « Avendo Leone ricevuto da Dio un ingegno capacissimo e singolarmente stu-

---

(1) *Histoire de Léon X*. Parigi, 1844. In questo libro pose lo zampino il famoso padre Bresciani, e ciò ne appalesa l'indole.
(2) *Life and Pontificate of Leo the X*, c. XV.
(3) L. I, c. II.

dioso, e appena essendo uscito dalla fanciullezza veggendosi posto nel supremo Senato della Chiesa, mancò al suo debito con trascurare nella letteratura una parte non solamente la più nobile, ma la più proporzionata al suo grado. E s'accrebbe tal mancamento, quando in età di trentasette anni, costituito Presidente e Maestro della religione, non solo continuò di dedicarsi tutto alle curiosità degli studii profani, ma nella regia della medesima religione con maggior cura chiamò coloro a cui fosser note le favole della Grecia e le delizie de' poeti che l'istoria della Chiesa e la dottrina de' Padri ». Ed alquanto più oltre: « Imperò che s'egli fosse stato cinto da una corona di Teologi, avrebbe, col consiglio di essi, adoperato più cautamente nella distribuzione delle indulgenze; e se non gli fossero mancati appresso uomini eccellenti nella erudizione ecclesiastica forse cogli scritti loro avrebbe tosto potuto opprimere le faville di Lutero ». Comechè si argomenti non è possibile togliere a quel pontefice la taccia di paganesimo che egli divide con la sua corte e la sua città. Esempio memorabile nella storia della Chiesa, Leone X muore senza sacramenti (1).

Dalle cose brevemente discorse si deriva un secondo giudizio ancor esso di gran momento pel proposito mio. Il paganesimo spurio che contraddistingue la ci-

(1) Così corse voce, e il SANNAZZARO lo afferma in un epigramma che si trova fra le sue poesie latine:

Sacra sub extrema, si forte requiritis, hora
Cur Leo non potuit sumere: vendiderat.

viltà e la vita degli Italiani nel secolo XVI rivela una turbazione profonda nella economia intellettuale ed etica de' tempi. Una società che trae di remoto luogo i principii della vita, che non si sostenta delle immediate energie che di ragione le si appartengono, se già non si dissolve, è ben presso a dissolversi. Quando agli ordini esterni più non rispondon gl' interni, nasce un dissidio che conduce o al rinnovamento o alla morte. Il dissidio che, nel cinquecento, si genera nelle coscienze per la inconciliabilità della condizione storica con le tendenze dell' umanesimo non può condurre a rinnovamento, perchè queste tendenze venute a quel grado di esagerazione che tutti sanno, contraddicono alle leggi della storia. Indi la debolezza e la corruzione. Nella Chiesa troviamo allora due forze in contrasto: una forza centripeta che richiama gli spiriti al luogo naturale di loro insidenza, una forza centrifuga, che li sparpaglia nella mondanità; da una parte c'è l'istituzione, da un'altra la coscienza; lì il còmpito ufficiale, qui il còmpito liberale. La vita è scissa, i suoi intendimenti s'intralciano gli uni con gli altri, e di sì fatta condizione di cose sono inevitabile conseguenza la levità, la debolezza, la irresolutezza (1). E ciò che avveniva nel

---

(1) Degno di nota è il seguente distico funerale:

Delitiae humani generis, Leo Maxime, tecum
Ut simul illuxere, interiere simul.

Degno epitafio di un papa che se molto giovò ai suoi familiari, molto più nocque ai posteri. E qui ancora vengono in taglio alcune parole del PALLAVICINO, il quale dice, loc. cit.:

sommo della società avveniva anche nel fondo. Il popolo che si trova dinnanzi una Chiesa pomposa, la quale s'annuncia nel mondo come un supremo maestrato della vita, e vede una vita la quale pur volendo parere il contrario, tanto si dilunga dalle norme che quella bandisce, preso in mezzo fra due menzogne, perde il sentimento del vero, e per immediata conseguenza quel dell'onesto. La sua coscienza prima si corrompe, poi si fa un non so che di neutro. Ivi non è miscredenza propriamente, nè fede: ivi s'accozzano e a vicenda si comportano in pace le cose più disparate e più opposite come nella vita si accozzano e si comportano. E certo, tale condizione e tal costume non erano gran fatto propizii alla formazione di ciò che noi addimandiamo il carattere.

Se ora noi troviamo nella *Calandria* un uso smodato della beffa e della burla, e coscienze d'uomini senza contenuto e senza qualità, e figure senza caratteri, non ci sarà argomento di maraviglia, e sapremo d'onde sì fatte cose ci sono provenute.

Il Bibbiena ci è descritto da quanti fanno ricordo di lui quale un uomo di festevolissimo umore, arguto, amantissimo dello spasso e della burla (1). È cosa notevole che nel *Cortegiano* del Castiglione egli sia

---

« Leone succeduto a Giulio nel Pontificato Romano si lasciò abbagliare da quell'apparenza che confonde il grande col buono, e l'applauso della moltitudine col bene della Repubblica ».

(1) Nella citata *Vita Leonis*, l. IV, il Giovio dice di lui: *Erat Bibienna mirus artifex hominibus aetate vel professione gravibus ad insaniam impellendis, quo genere hominum pontifex adeo flagranter oblectabatur.*

appunto introdotto a parlare delle urbanità, dell' arguzia e della burla, la quale egli aggiunge come principalissima categoria della piacevolezza, a quell'altre due che già prima avea definite Federico Fregoso. Ivi egli è rappresentato quale maestro di tale materia, e narra due burle da lui fatte in Roma, delle quali l'una, ordinata contro ad un frate tornò in sua vergogna. Questo spirito burlesco esclude lo spirito comico genuino. Gl' intelletti inclinati alla comica e provveduti delle qualità che vi si richieggono sono di natura contemplativa e *sentono*, non *operano* il comico, anzi dell'operarlo sogliono essere molto schivi. Nel Bibbiena la coscienza comica è tuttavia confusa con la sua materia, e però non si leva al tenor della satira, di cui, nella sua commedia, non vi è pur traccia. La satira erompe dal contrasto del reale con l'ideale, e non si ritrova negli spiriti giocondi, i quali troppo bene s'acconciano al mondo in cui vivono (1). Ora gli è certo che il Bibbiena non aveva un ideale che fosse diverso da quel mondo medesimo in cui menava vita sì dilettosa, e non avendolo, la sua commedia non può levarsi sopra il burlesco.

---

(1) Ciò è confermato dall'esempio di tutti i grandi satirici, nè fa eccezione alla regola, come potrebbe parere, la giocondità del Rabelais, la quale è una maschera che non cela il volto. Egli dice de' suoi libri: *Et posé le cas qu'au sens litteral vous trouvez matières assez joyeuses, et bien correspondantes au nom, toutefois pas demeurer là ne fault comme au chant des sirènes; ains à plus hault sens interpréter ce que par adventure cuidiez dict en gaieté de cœur. — La vie de Gargantua et de Pantagruel*, livre premier. Prologue.

Calandro è il personaggio principale, in quanto che direttamente, o indirettamente, sostiene il peso di tutte le burle onde la commedia è composta. Egli, come il suo stesso nome dimostra, è parente assai prossimo di quel Calandrino fatto celebre dal Boccaccio. Una sciocchezza senza pari, congiunta con una bestiale sensualità, ne costituisce il carattere. L'autore dice nel prologo, accennando al nome della commedia: *Calandria detta è da Calandro, il quale voi troverete sì sciocco, che forse difficil vi fia credere, che natura uomo sì sciocco creasse giammai.* Innamorato di Lidio, ch'egli reputa esser fanciulla, ricorre a Fessenio, servo di costui, per averne consiglio ed ajuto al soddisfacimento de' suoi desiderii. Fessenio coglie al volo l'occasione di tôrsi un po' di spasso. Alle domande premurose che colui gli viene facendo risponde come frastornato:

CALANDRO. Orbè dimmi, che è di Santilla mia?
FESSENIO. Di' tu quel che è di Santilla?
CALANDRO. Sì, dico.
FESSENIO. Non lo so bene: pure io credo che di Santilla sia quella veste, la camicia ch'ell'ha in dosso, e 'l grembiule, i guanti, e le pianelle ancora.
CALANDRO. Che pianelle! che guanti! imbriaco: ti domandai, non di quello che è suo; ma come la stava.
FESSENIO. A, a, a, come la stava vuoi saper tu?
CALANDRO. Messer sì.
FESSENIO. Quando poco fa la vidi, ella stava: aspetta: a sedere con la mano al volto, e parlando io di te, intenta ascoltandomi, teneva gli occhi e la bocca aperta, con un poco di quella sua linguetta fuori, così.

Così procede tutta la scena ch' è la quarta dell'atto

primo. Nella VII ricomincia il giuoco. Fessenio insegna a Calandro l'arte di bere le donne. Nella VI dell'atto II gli reca la buona novella che Santilla è parata a' suoi desiderii, e gli fa intendere come per virtù d'incanto e' si possa scommettere e fare in pezzi, entrare in un forziere e andar dall'amante senza che si risappia. Calandro non riesce a pronunciare la magica parola *Ambracullac* e lo sperimento cominciato si rimane. Sin qui le piacevolezze e la beffa; nella scena IX si dà mano alle burle. Fessenio, d'intesa con Lidio, al quale non par vero di potersi tôrre spasso del marito dell'amante sua, condurrà Calandro nella casa di costui, dove una bagascia vilissima farà le veci della supposta Santilla. Calandro ha a entrare in un forziere, e quivi starà morto finchè abbia a trovarsi con Santilla, giacchè *in sui cavalli si sta desto*, *nelle strade si camina*, *alla tavola si mangia*, *nelle panche si siede*, *nei letti si dorme*, *e ne' forzieri si muore*.

Calandro. E come si fa a morire?

Fessenio. Il morire è una favola: poichè nol sai, son contento a dirti il modo.

Calandro. Deh sì: di' su.

Fessenio. Si chiude gli occhi, si tiene le mani contese, si torce le braccia, stassi fermo fermo, cheto cheto, non si vede, non si sente cosa, ch'altri si faccia o ti dica.

Calandro. Intendo: ma il fatto sta come si fa poi a rivivere.

Fessenio dice esser questo uno de' più profondi secreti che abbia il mondo, e glie lo fa conoscere a condizione che mai nol palesi a persona:

Col viso tutto alzato al cielo si sputa in su, poi con tutta la persona si dà una scossa, poi s'apre gli occhi, si parla e si muove i membri: allor la morte si va con Dio, e l'uomo ritorna vivo. E sta sicuro, Calandro mio, che chi fa questo, non è mai mai morto. Or puoi tu ben dire, d'avere così bel segreto, quanto sia in tutto l'universo, e in maremma.

Nella II e nella III scena dell'atto III la burla procede e si complica per un nuovo ed inaspettato caso. Mentre Fessenio, la meretrice, e il facchino che porta il forziere in cui è rinchiuso Calandro, vanno verso casa di Lidio, sopraggiungono gli sbirri della dogana i quali vogliono vedere se nel forziere siavi merce di contrabbando. Apertolo vi trovano Calandro che finge il morto. Fessenio richiesto del perchè portino un morto a quel modo, non sapendo che altro rispondere, dice essere un morto di peste, che lo traggono in quella forma per non dare altrui sospetto, e per sotterrarlo in una fossa o buttarlo in un fiume. A tale annuncio, e al veder balzare dal forziere Calandro che grida di non voler essere annegato, gli sbirri, la meretrice, il facchino esterrefatti si fuggono. Da ultimo Fessenio conduce Calandro, il quale dee torsi in ispalla il forziere, in casa di Lidio. Quivi lo ritrova Fulvia, la quale a sua volta era andata a trovar l'amante, e mostrando invece d'essersi colà recata per ispiare i portamenti del marito, facendo a costui grandissima vergogna, ne lo rimena seco.

Quanto scarso sia in fondo il valore comico di tutte queste scene non è mestieri mostrare. Ad esse porge argomento la sola imbecillità di Calandro, la quale se

può, sendo così eccessiva e tutta d'un pezzo, riuscir ancora di qualche uso nella novella, nessuna efficacia può avere nel dramma. Le arguzie e le burle di Fessenio, per sè, null'hanno d'ingegnoso, e come nascono di principio negativo ch'è la stoltezza appunto di Calandro, così non attingono che i più bassi gradi del comico, e suscitano un riso tutto essoterico, che non eccede il temperamento della ilarità. Di giunta cotali arguzie e burle poco o nulla han che fare con l'azione: esse non intendono al conseguimento di uno scopo, e drammaticamente non operano nulla; ma servon solo a dare sfogo ad una certa, starei per dire, lascivia burlesca, la quale, promossa a dignità di arte, si appaga ne' suoi proprii trionfi, e non cerca altro guadagno. Per certo il servo Fessenio aveva appresa quest'arte, fatta di tal modo signorile, nella corte di Leone X.

Mentre Calandro sopporta le burle di Fessenio, altre burle si annodano di qua e di là, intorno a lui, ed occupano tutto il campo dell'azione. Fulvia, moglie di Calandro, druda di Lidio, temendo d'essere abbandonata dal giovine, ricorre alle arti di un negromante che gliel mantenga fedele, e non paga di ciò, manda una sua fantesca, Samia, la più sozza femmina che immaginar si possa, a pregare e a sollecitare l'amico. Qui comincian gl'imbrogli causati dalla somiglianza di Santilla con Lidio. Il negromante Ruffo, il quale conosce Santilla, ma la conosce per maschio, e sotto il nome di Lidio, ch'ella aveva assunto, pensa che di questo falso Lidio sia innamorata Fulvia, e con esso vuole in modo accordar le cose da fare sulla credu-

lità di costei un grosso guadagno. Samia, ingannata dalla somiglianza, sebbene conosca il vero Lidio, pure a Santilla reca il suo messaggio. Santilla non intende da prima che costei si voglia, poi sopraggiunto il negromante, e saputo da costui dell'amor di Fulvia, e come Fulvia desideri che Lidio vada a trovarla, secondo il consueto, *in forma di femmina*, veduta occasion di burla e di sollazzo, entra a parte dell'inganno, e tanto più volentieri vi entra, inquantochè il suo benefattor Perillo, sollecitandola a tor quel giorno stesso in isposa la figliuola sua, ella cerca un modo per levarsi di casa, e non lasciarsi trovare. Ma qui la speranza di lucro viene acconciamente in ajuto al desiderio di spassarsi, e nella scena IV dell'atto II, Santilla e Fannio, suo servo, prendon gli accordi opportuni.

Fannio. I cieli ci porgono occasione conforme al pensier tuo, di non ti lasciare trovare oggi: conciossiachè, andando tu da costei, Giove non ti troverebbe; e oltra di questo, scoprendola tu puttana, spesso da lei beccherai danari, per pagarti il silenzio tuo, a non parlarne: oltr'a questo è cosa da crepar dalle risa: tu donna se', ella in forma di donna ti addomanda, da lei anderai; al provar quel che cerca, troverà quel che non vuole.

Lidio femmina. Vogliam farla?

Fannio. Per altro nol dico.

D'altri argomenti non è mestieri a far risolvere l'onesta fanciulla Santilla.

Nella scena seguente Fessenio, tanto per ispassarsi un po', fa intendere a Fulvia che Lidio vuol partirsi di Roma per andare a cercare Santilla sua sorella.

Noi conosciam già Fulvia sposa; ora ci si dà a conoscere Fulvia madre. Ella prega Fessenio di dissuadere il padrone da quella partenza: poichè Lidio ha tanto desiderio di ritrovar Santilla, ella stessa la farà ricercare per tutta Italia, e quando si trovi, le darà marito il figliuol suo Flaminio. Ecco il figliuolo fatto uno strumento degli amori materni. Quando Samia le narra come sia stata malamente accolta dal falso Lidio, ella dà in ismanie, e si duole, non avendo più l'amante presso, di perdere la propria giovinezza: *Non è dolor pari a quello di una donna, che si truova aver perduta la sua giovinezza invano: fresca sta chi crede in vecchiezza ristorarla. Quando troverò io un amante così fatto?* Gli è allora ch'ella si veste di panni maschili per andare a trovare il suo Lidio, nella cui casa coglie in fallo il marito. Samia, rimasta a custodir la casa, applaude alla padrona: *Ella va a darsi piacere, e dove io la biasimavo, or la scuso e laudo: perchè chi amor non gusta, non sa che sia la dolcezza del mondo, ed è una bella bestia.* Anzi, subitamente accesa dall'esempio, va a far lo stesso con Lusco spenditore, amante suo, e dà, per tal modo argomento alla scena X dell'atto III, la quale è un dialogo tra lei dentro e Fessenio fuor dell'uscio, senza paragone la più sozza e stomachevol cosa che abbia il teatro del cinquecento. Si noti che Fessenio viene a raccontare a Fulvia la burla fatta a Calandro, sapendo ch'ella *ne creperà delle risa*; e Fulvia dice a lui nella scena XIV: *Guarda, Fessenio mio, se io sgraziata sono, che in luogo di Lidio trovai questa bestia di mio marito, col quale mi*

son però salvata. Ecco una famiglia e una casa da specchiarcisi dentro. Il marito va a sbordellar da una parte, la moglie va a sollazzarsi dall'altra, e la fantesca si dà buon tempo in casa. Il marito, colto in sull'errore, impreca alla moglie, perchè l'ha *cavato dal paradiso mondano* (sc. XII), la moglie, pur di tutto ridendosi, rampogna il marito, ed esalta la virtù propria. Il figliuolo Flaminio è in villa, e non si sa ben che vi faccia, ma conoscendolo nato di tai genitori, altri facilmente sospetta ch'egli faccia in villa a un di presso ciò che questi fanno in città.

I personaggi che noi abbiam veduto sin qui sono di tale vacuità etica e di tale inanità comica da muover fastidio. Lidio, il giovinetto amante, è ben degno di stare nella loro compagnia: l'amore ch'egli professa per Fulvia è la più sciatta, scolorita ed inconsistente cosa che immaginar si possa. In una scena interminabile fra lui, Fessenio suo servo, e Polinico suo pedagogo, egli risponde a costui, il quale co' più volgari argomenti di una sapienza poltrona, tenta distorlo dall'amor suo, con ragioni tratte da' più comuni luoghi della retorica amorosa: essere il mondo tutto soggetto alla potestà d'amore; non esservi dolcezza maggiore che di acquistare quel che amando si desidera; dall'amore venire ogni virtù ed ogni gentilezza. Questo è quanto l'amator Lidio sa dire dell'amor suo; il quale è ancor di tal fatta che s'acconcia col ricevere e col chiedere doni.

La burla ordinata da Santilla e da Fannio suo servo viene a compimento nell'atto IV, ma quella compiuta subito si dà mano a un'altra. Fulvia disperata della

mutazione di Lidio in femmina, ricorre di nuovo al negromante, il quale, sendosi prima lasciato persuadere da Fannio che il falso Lidio sia emafrodito, non conosce l'inganno, e si rallegra del credito che se ne cresce all'arte sua. Egli promette a Fulvia di ritornar Lidio maschio e di mandarglielo tosto. Santilla non sa com'abbia a riuscir questa cosa, ma Fannio le suggerisce un buon partito. Egli l'accompagnerà, come prima, vestito da femmina, mostrando esser sua cameriera.

Quando seco in camera sarai, fingi avermi a dire qualche cosa, e fuor di camera vieni, tu resterai di fuori in luogo mio, nota, e io in tuo scambio entrerò in camera; ove essa senza barba trovandomi, al bujo non discernerà chi si sia, o tu o io, e così crederà che tu maschio ritornato sia: allo spirito si giungerà credito, i denari verranno a josa, e io con lei avrò quel piacere.

Lidio femmina. Ti do la fede mia, Fannio, ch'io non udii mai cosa con maggior astuzia pensata.

Questa seconda burla tuttavia non si effettua, giacchè, prima che si possa condurre a compimento, Lidio e Santilla si riconoscono. Tale riconoscimento è preceduto da una disgustosissima scena, la prima dell'atto V, dov'eglino, trovandosi tutt'a due insieme, contendono per una borsa di denari che Samia, a nome di Fulvia, reca all'amante. Samia, non sapendo chi si sia il vero Lidio, tornasi indietro con la borsa, persuasa che lo spirito del negromante, il quale mutò già Lidio in femmina, abbia or fatto qualch'altro inganno. I due fratelli, rimasti, pensano al modo d'aver que' denari.

Lidio. Non mi vedo nello specchio sì simile a me stesso, come colui è simile al volto mio: a bell'agio saprò chi egli è. E perchè queste venture non vengono ogni dì, e Fulvia intanto potria pentirsi, in fede mia meglio è, che io, come soglio, spacciatamente da lei ritorni, che quelli denari non son pochi: si farà affè.

Lidio femmina. Or questo è l'amante, per cui io son tolto in iscambio: che domin indugia tanto a tornar Fannio! se qui or fosse, come esso disegnò torneremmo a Fulvia, e forse ci beccheremmo su quei danari: benchè al fatto mio pensar bisogna.

Succedono altri errori, poi un'ultima burla dà termine alla commedia. Calandro scopre Lidio in camera con la moglie. Mentre, per vendicarsi dell'oltraggio fatto all'onor suo, egli corre a cercare i fratelli di lei, Fessenio, che intanto ha riconosciuto Santilla, fa uscire Lidio e questa fa entrare in suo luogo. Fulvia trionfante aspetta il marito e i fratelli in sull'uscio, e la ventura, come di leggieri s'indovina, riesce a glorificazione della sua virtù. Lidio, togliendo il luogo di Santilla in casa di Perillo, sposa la figliuola di costui, e Santilla sposa il figliuolo di Calandro. Con questo felicissimo componimento la commedia si chiude.

Tale è la *Calandria*, riputatissima fra le commedie del cinquecento, stimata, con inverecondo giudizio, una delle migliori del nostro teatro. Essa è una commedia d'intrigo dove la comica, se pur v'ha, è tutta in superficie. Il mondo ch'essa rappresenta è un mondo senza forma e senza consistenza, dove dilaga una fluida dissolutezza, cui nè il proposito, nè l'appetito governa. Quindi la insufficienza della motivazione,

quindi l'attraversarsi dei casi cui tragge non l'intima necessità dell'azione, ma il capriccio del tale o tal personaggio, o la ventura. Però la commedia tutta ha un andar sgangherato e rotto, onde pare che voglia ad ogni passo travolgersi fuor de' suoi termini. Le persone che vi hanno parte, non operano, nè promuovon l'azione, secondochè sono di tale o tale natura, ma secondochè tengono sulla scena questo o quel luogo. Esse mostrano alcune *qualità* diverse, comparate l'une con l'altre, ma il *carattere* è in tutte il medesimo. Calandro è uno stolto, Fessenio è un furbo, Ruffo, il negromante, un ciarlatano, Lidio uno scioperato; ma tutti vivono a un modo, e della vita si fan tutti lo stesso concetto. Fulvia è una Messalina borghigiana, Samia una mezzana vituperosa, Santilla una fanciulla avventuriera; ma, se si tolga la diversità della condizione, son tutte d'una buccia e d'un midollo. Questa uniformità dell'indole, da una parte rivela l'impotenza drammatica dell'autore, dall'altra porge indizio di una spaventevole discrasia sociale. Le persone della commedia non sono disoneste, ma turpi, perchè in esse non v'è più coscienza, nè buona, nè cattiva, e son venute a tal grado di abjezione che, nonchè dell'onesto, nemmen del decente sanno più fare giudizio. Gli affetti sono degni in tutto degli animi che li accolgono. Lidio ama Fulvia, ma vuol partirsi da Roma per andare in traccia della sorella: le promesse e i doni di Fulvia lo trattengono. Qui non si sa che cosa più si debba ammirare se l'amor suo d'amante, o l'amor suo di fratello. Ritrovata Santilla, Lidio prende assai volontieri il suo luogo, e sposa la

figliuola di Perillo, senza rincrescimento di Fulvia. Se non che il rincrescimento in costei sarebbe stato irragionevole: data quella condizione di vita, chi può impedire a Lidio ed a Fulvia di perseverare anche dopo nella lor tresca? E certo Santilla, divenuta moglie di Flaminio, memore de' casi ne' quali ebbe parte, saprà modo di provvedere a' suoi fatti, nè, a un buon bisogno, le mancherà la condiscendenza della suocera, cui tolse fuori da un gravissimo impaccio. Così, sotto fausti auspici e lieti pronostici si forman le novelle famiglie, destinate a continuar l'azione della *Calandria* anche oltre i termini di questa. La *Calandria* non è un'azione chiusa, ma è un momento di un'azione senza fine.

Questo picciol mondo, immagine troppo fedele d'un mondo più vasto, non ha nessuna cognizione della propria turpitudine, e similmente non ne ha nessuna l'autore. Di qui nasce che nella *Calandria* l'elemento comico, checchè possa ad altri parere, è sì scarso e di sì vil qualità. A ben guardare, non v'è in tutta la commedia un solo personaggio veramente comico; i personaggi che vi si trovano son troppo vacui, perchè possano riuscir comici. Calandro è a mala pena ridevole. Polinico, il pedagogo, e Ruffo, il negromante, due personaggi da poter facilmente assumere qualità comica, sono forse le più sbiadite ed insignificanti figure che si riscontrino in tutto il teatro di quel tempo. Ciò sarebbe di per sè sufficiente argomento a far giudizio dell'attitudine comica del Bibbiena. Paragonate il Polinico della *Calandria* col Manfurio del *Candelajo*, e vi si farà manifesta tutta la profondità dell' abisso

che sta di mezzo fra il conclavista di Leone X ed il precursore del moderno panteismo. Nella scena di già citata, fra Polinico, Lidio e Fessenio, costui lascia intendere in fine che il pedagogo è un ipocrita, e che i suoi costumi non sono punto migliori di quelli che egli va censurando in altrui. Questo sta bene, ed è in regola; ma l'autore non sa cavare dalla ipocrisia del suo pedante neppure un lieve comico tratto, e se Fessenio non ci desse questa contezza di lui, noi, dalle parole che l'autore gli fa dire, non avremmo potuto raccogliere altro se non che, fra quanti pedanti son sul teatro, non ve n'è uno meno comico di lui. E lo stesso dicasi del negromante, il quale dall'affrontarsi della sua ignoranza e della cupidità sua, con l'altrui dabbenaggine, non sa far scaturire nemmeno uno sprazzo di comico riso.

Ho detto già che la satira non trova luogo nella commedia del Bibbiena, e ne accennai la ragione. Il riso del burlone non può essere il riso del satirico. La *Calandria* è una commedia puramente espositiva, la quale non dimanda altra attitudine, nè altra intenzione negli spettatori che quella di sollazzarsi. Una sola scena vi si trova, dove pare che da un forte e repentino contrasto erompa la satira, o forse direi meglio lo scherno. Per essere tal scena così singolare, e per aver anche una significazione gravissima, voglio qui riferirne un tratto; essa è la VI dell'atto IV. Samia reca a Fulvia una polizza del negromante, in cui questi promette di rifar Lidio maschio.

FESSENIO. Lassamela leggere.

SAMIA. Oimè, non fare, che forse te ne avverria qualche male.

FESSENIO. S'io dovessi cascar morto, vedere la voglio.

SAMIA. Guarda, Fessenio quel che fai, le son cose da demonj.

FESSENIO. Non mi dà noja: mostra pur qua.

SAMIA. Non far, dico, segnati prima, Fessenio.

FESSENIO. Deh, dà qua.

Ma lo scherno tocca e si dilegua; esso è tutto in quelle parole: *segnati prima*, *Fessenio*, messe in bocca ad una fantesca di rotti costumi, che tiene di mano agli amori della padrona, e l'ajuta anche quando costei ricorre ai malefizii.

Non dee far maraviglia se il vizio fondamentale che è nel soggetto e nei caratteri si fa palese anche nella struttura della commedia, dappoichè, delle tre forme della poesia, la drammatica è quella che richiede più unità e maggior vigore di concepimento. Quando il soggetto, invece d'essere complesso con un atto possente d'intuizione, si vien formando per successive, esterne accessioni, in guisa da riuscire, non un organismo, ma un'aggregazione; quando i personaggi sono figurati da fuori e non da dentro, e non generano, ma impellono l'azione, bisogna che la struttura della commedia difetti di unità, di economia e di stile. E di tutte queste essenziali qualità manca la struttura della *Calandria*. D' onde l' uso smodato degli espedienti, le scene eccessivamente lunghe , le scene inutili, i racconti con cui si supplisce alla insufficiente esplicazione organica, gli ajuti d' ogni maniera coi quali si vien sorreggendo un' azione vacillante, a cui

manca l' interno sostentamento. E di questa condizione di cose risentonsi necessariamente anche il dialogo e la lingua. Il dialogo ha un andar scioperato, una rilassatezza nelle giunture, una uniformità di tono che mette fastidio. Gli è il dialogo che si conviene a persone vacue di pensieri, di sentimenti, e persin di fantasmi come sono quelle della commedia. Quanto a' soliloquii, sia che servano a Fulvia per isfogare la sua passione, sia che servano a Fessenio per ridersi di Calandro, essi sono tutti d'una fatta, senza carattere d' individuazione, amorfi, stucchevoli. La lingua, dichiarata, per giudizio di cruscanti, purissima, elegantissima, aurea, è scolorita, pedantesca, senza rilievo, senza sapore, senza nessunissima qualità di stile (1), e tanto inferiore di pregio, checchè possa parere ai linguai, a quella della *Mandragola* e del *Candelajo*, quanto la mente del cardinal di Bibbiena sta sotto a quella del Machiavelli ed a quella del Bruno.

---

(1) L'avere uno stile è privilegio degli ingegni organati e possenti, e non è cosa che si possa procacciare con l'ajuto dei manuali; sia detto con buona pace di chi crede che questo dello stile sia un lavoro di commettitura e d'intarsio, dove a furia di porre, levare e mutare tasselli, si giunga a fare il periodo simmetrico e bello. Lo stile è virtù che muove da dentro, non apparecchio che si aggiusta da fuori. Lo stile è la forma dell'ingegno, e non ha che fare con lo scriver corretto e con lo scriver forbito. Anzi l'alto stile ha una certa inclinazione alla scorrettezza, e rifugge della troppa forbitura. V'è un'arte che insegna a scrivere corretto, non un'arte che insegni a formarsi uno stile. Giordano Bruno l'ha, il Casa non l'ha; questi è tra gli eletti della Crusca, quegli tra i reprobi.

II.

Nella *Calandria* noi veggiam rappresentata la vita familiare e privata, quale ai tempi di Leone X, l'avevano Roma, Firenze e l'altre più culte città d'Italia. La rappresentazione è fedele, anche lì dove par meno immediata, e per essa noi possiamo farci un assai giusto concetto dei mali onde quella società, così vaga e pomposa nell' aspetto, era travagliata dentro. La commedia è, per necessità della sua natura, costretta a tenersi fra i termini della vita reale, ed a ritrarre le cose o immediate o prossime. Gli altri generi di poesia possono più facilmente astrarsi dalla realtà, e in quel secolo medesimo, che prende da Leone X il nome, noi vediamo un'epica copiosa ed una non men copiosa lirica, prender forma nell'ambito ideale della ridiscoperta antichità. Ma alla commedia non è conceduto tanto. Nel tempo di cui discorriamo piega anch'essa naturalmente verso le forme antiche, ma non però si tragge fuor del suo mondo. La *Calandria*, sebbene tolga, ma non tuttavia senza molto mutarlo, il soggetto da Plauto, pure ci rappresenta uomini, usi, costumi, in una parola la vita del tempo suo. Se non che questa rappresentazione in essa ci è fatta da uno spirito che non si leva sopra quella vita, non la riflette contrapponendovisi, non la ripensa, non la giudica, ma giace profondato in essa, e con essa confuso. Di qui deriva, come ho detto, l'indole della commedia, e questa è la ragione del suo scarso valore.

Una ben diversa condizion di cose ci si presenta nella *Mandragola*. Qui la vita rappresentata è la medesima, ma lo spirito che ce la rappresenta è uno spirito che emerge da essa e le si contrappone come personata potenza; è lo spirito di Niccolò Machiavelli. La commedia si risente tutta di questa condizione della mente creatrice. La forte intuizione configura tutto d'un pezzo il soggetto; la viva coscienza organa l'azione ed i caratteri; la vigorosa complessione della mente si modella nella struttura della commedia; l'alta e supernatante idealità vi versa dentro un'anima comica, penetrante, espansiva, d'indomabil vivezza, piena d'un irrequiescente afflato. Il riso vi esulta da tutte le parti, si leva largo, ma pieno di ricorrimenti interiori, e con mirabile moto si aderge dal grado della comica al grado della satira (1). Tra questi due momenti del riso corre ininterrotto lo scambio, e la coscienza passa dall'uno all'altro come per doppio movimento di sistole e di diastole spirituale. Ne risulta un impareggiabil fervore, una circuizione di sentimenti vivissima. A traverso le commessure

---

(1) Il riso comico può suscitarsi di cose dove non abbia luogo la satira, e similmente la satira può prorompere colà dove non abbia luogo quel riso. Nel riso burlesco e parodico vi è poca consapevolezza; molta più ve n'ha nel riso comico; ma la consapevolezza massima si trova nel riso satirico. La diversità fra queste tre maniere di riso procede anche dalla diversa collocazion respettiva dei termini così oggettivi, come soggettivi. La miglior commedia è quella dove il riso, per maniera di rotazione continua, e come da un polo all'altro, passa dal momento comico al momento satirico, e dal momento satirico al momento comico.

dell'azione s'intravede l'austero volto di chi promuove sulla scena quelle figure e quei clamori; da ogni cosa che ivi si paja riverbera raggiando il pensiero del derisore e del giudice. Le figure della *Calandria* si rilevano sopra un fondo di tela dipinta: le figure della *Mandragola* campeggiano nell' immensa prospettiva di una delle maggiori coscienze che conosca la storia. Qual maraviglia che ella sia di quel picciol numero di commedie che non possono morire, e che appartengono, non che alla storia di tale o tale letteratura, alla storia dello stesso spirito umano?

A' tempi nostri non fa più mestieri difendere il Machiavelli contro le accuse e i vituperii lanciatigli dalla sconsigliata ignoranza o dalla zelante ipocrisia. Noi sappiamo oramai ch'egli nè tristo fu, nè fautore di tristi; e non possiam non sorridere quando veggiamo il Concilio di Trento condannar que' volumi, dove ai disordini e ai mali che ne avevan richiesta la ormai troppo tarda convocazione, si cerca d'arrecare un qualche rimedio. Noi sappiamo che un'idea sovrana regge tutto il complesso edificio del pensiero del Machiavelli; che questa idea raccoglie come ad un centro tutte le opere di lui; e che senza conoscere qual essa si sia non è possibile risolvere e conciliare le contraddizioni apparenti, le quali furon cagione che del grand'uomo si desser tanti e sì contrarii giudizii. Conosciuta, per converso, quell'idea, e s'intende la mente dell'uomo, e s'intende conseguentemente anche l'opera, la quale si manifesta, come sempre suol essere l'opera de' potenti ingegni, tutta informata di un medesimo spirito, tutta riducibile a un

comune principio, varia negli aspetti, una nell'idea. Allora il *Principe*, l'*Arte della guerra*, i *Discorsi sopra la prima Deca delle Istorie di Tito Livio*, le *Istorie*, la *Mandragola*, e l'altre commedie, con tutti gli scritti minori in verso ed in prosa, vengono a prender posto in una serie mirabile, o piuttosto in un gruppo dove ogni elemento ad ogn'altro si lega, e nella comunione di tutti s'integra. È allora soltanto il giudizio che abbraccia l'uomo sotto tutti gli aspetti suoi, e comprende l'opera in tutti i suoi momenti, può riuscire giudizio pertinente e adeguato.

Quell'idea è, come tutti sanno oramai, un'idea politica. Il Machiavelli fu essenzialmente uomo politico, nel più degno e alto significato della parola: non uno di quei *dilettanti* volgari che cercan solo il maneggio e l'intrigo, e altri criterii di giudizio non hanno che quelli del riuscire e del non riuscire, e di ciò che si dee fare punto non si dan pensiero, ma solo si curano del modo che si vuol tenere nel fare; non dunque uno di questi, ma un politico instauratore, a cui il maneggio è mezzo e non fine, a cui la realtà vera e concreta non si diparte mai dinnanzi dalla mente. Egli non è nemmeno un politico dottrinario ed astratto. I suoi libri non contengono i principii supremi ed universali della scienza di governo; non trovate in essi, a parlar propriamente, una filosofia della politica. Il Machiavelli si leva con difficoltà alle regioni della speculazione pura, e si toglie mal volentieri fuori della realtà concreta. Qual meraviglia, s'è in questa realtà per l'appunto ch'egli trionfa? Lo spirito di lui ha bisogno, per prender l'aire, della suggestione e-

sterna definita e precisa, ma come l'abbia ricevuta, con qual mirabile sagacità, con qual sicurezza, corre su per la traccia, e s'addentra ne' più rinvolti laberinti delle cose! Ov'altri non sa raccapezzarsi egli apre, scevera, ordina e raggruppa con una sicurezza di veduta, con una leggerezza di mano da far maravigliare. Il suo pensiero procede per atti d'intuizione, e per funzion di discorso, con una ponderatezza sì agevole, con un equilibrio sì lieve, con una consecuzion sì ordinata, che pare e' non si debba altrimenti muovere che seguitando il vero.

L'indipendenza, l'unità d'Italia, furono il pensiero ed il sogno del Machiavelli. Di quanti diedero di lui giudizio, il Ranke fu per certo quegli ché più s'accostò alla verità chiamandolo un patriota ardente, in cui, al concetto della patria, ogni altro concetto si subordina. Le dottrine da lui escogitate concernono un problema pratico particolare, fra quanti problemi conobbe la storia politica dell'umanità, difficilissimo; quello, cioè, di ricostituire politicamente un popolo sfatto, nel quale, nonchè fosse possibile raccorvi gli elementi di una crasi novella, quelli dell'antica venivan ogni dì più mancando. Se alcuno vi fu allora in Italia, il quale, non avvedendosi di sì fatta condizione di cose, s'illuse, questi non fu per certo il Machiavelli. Spirito misurato per natura e per istudio, poco propenso al dissoluto fantasticare, poco accessibile ai facili entusiasmi, egli applaude al rinascimento delle arti e delle lettere, non isdegna la nuova coltura, quando non trasmodi in iscioperate raffinatezze, non si duole di quel religioso omaggio

tributato all'antichità; ma non si lascia ingannare dagli aspetti, ma scopre i germi di morte che la fastosa società sua chiude nel seno, e fra gl'inni trionfali degli encomiasti, leva il grido dissonante della reprobazione e della satira. Posto a fronte di un arduo e complicato problema, egli lo circuisce e lo penetra da ogni parte. Uomo di fino sentire e di retto giudizio, con mirabile sagacità scopre e definisce il male: storico indagatore vi trova le cause prossime e remote, i preparamenti della condizione presente; politico di alti intendimenti escogita, discorre, propone i rimedii. A questi tre momenti di un solo pensiero, di un proposito solo, vengono a congiungersi le varie sue opere, le quali per tal modo, riescono a costituire un'opera sola. La cognizione dei mali che travagliavan dentro la società italiana, e ne sfiancavan mano mano tutti gli ordini, la cognizione delle cause storiche, manifeste e secrete, che produsser que' mali, non lasciavano al Machiavelli nessuna speranza che l'opera della ricostituzione potesse compiersi organicamente, con energie desunte dalla medesima società. Egli conosce gl'italiani del tempo suo troppo sofferenti del dominio straniero, e troppo disusati dall'armi, perchè possa aspettarsi da loro la rivendicazione dell'indipendenza nazionale: li conosce troppo discordi, e troppo curanti degli interessi immediati, perchè possa credere ch'essi vogliano con le proprie lor mani procacciare l'unità della patria. Per lui la coscienza italiana di quel tempo non ha misteri. Egli sa quanto sia scompaginata e vacua, e non può sperare che n'esca uno di quei plebisciti gloriosi

che ricomprano ogni passata vergogna, ed attestano, se non la compiuta, la cominciata rigenerazione. Da altra banda egli non crede che la rigenerazione sia per cominciare giammai, sino a tanto che il dominio straniero perpetua gli abiti della servitù, e la disunione quelli dell'odio. Chiuso per tal modo in un cerchio di contraditorie necessità, il Machiavelli prende quella che a lui par sola via di scampo. Rinuncia alla ricostituzione organica, e dà opera ad una ricostituzione meccanica: non potendo cominciare dalla rigenerazione interna, comincia dall' esterno assettamento. Egli scriverà un libro dell'*Arte della Guerra*, che insegnerà agl'italiani a ridivenir forti e valenti nell'armi; egli scriverà i *Discorsi sopra la prima Deca delle Istorie di Tito Livio*, che insegneranno loro l'arti del buon governo e i procedimenti della onesta convivenza sociale; egli scriverà le commedie sue che potranno muoverli a vergognarsi di sè medesimi; ma tutti questi ammaestramenti non potranno recar frutto, se prima non si procacci l'indipendenza e l'unità, e però egli scrive il *Principe*.

Il libro del *Principe*, cagione precipua se non unica, di tutte le contumelie che per tre secoli si son versate sul nome del Machiavelli, e cagione che siasi battezzata col nome di lui una trista politica che non è la sua; sebbene da' più si stimi essere l'opera principale del gran politico, tale non è veramente. Scambiato da molti per un libro di dottrina generale, dove si espongano i principii astratti dell'arte di governo, esso non è veramente se non un libro di dottrina particolarissima, anzi lo chiamerei più volentieri un libro

istrumentale che non di dottrina. Esso non è il manuale universo dei principi, ma è un catechismo *ad hominem*, destinato ad un certo principe; non insegna a reggere gli stati in generale, ma a formarne e reggerne uno singolare. Questo stato è l'Italia, quel principe è il *principe nuovo* che dovrà formarla. Da politico assennato, e che conosce le ineluttabili necessità della storia, il Machiavelli si affatica di rifar l'Italia con gli elementi e con gli ajuti che la realtà gli può venire porgendo, e non con quelli che gli si posson muovere nella fantasia. Egli vagheggia, non la Repubblica di Platone, nè la Utopia di Tommaso Moro, ma una patria fatta davvero, imperfetta, se vuolsi, ma reale. Egli sa che in tempi di grande perversione la virtù è fiacca, la nequizia è potente, e avendo bisogno d'una gran forza per compiere l'impresa che medita, e' la prende dove la trova, e non discute, perchè nel tempo che si spreca a discutere il male cresce, e diventa più difficile e incerto il rimedio. Dove avrebb'egli trovato allora in Italia un principe che per amor di bene volesse mettersi a un tanto sbaraglio? E uno trovatone che fosse virtuoso, qual sicurezza potev'egli avere che potesse reggere alla nequizia altrui, se niuno ve n'era sì forte che con l'armi sole potesse sopraffar tutti gli altri? A tale bisogna si richiedeva un uom temerario, a cui fosse incitamento continuo un'ardentissima brama d'impero, a cui mostrasse attrattiva il periglio e l'ostacolo; un uomo senza scrupoli, senz'attraversamenti di dubbii, di sì fatta coscienza che mai un ritegno non venisse a fargli perdere la opportunità della occasione e del

tempo; un uomo pronto sempre a opporre pugnale a pugnale, veleno a veleno, tradimento a tradimento. Egli non doveva avere che un proposito solo, quello di mantenere, fosse pur col delitto, la propria signoria, giacchè dallo stabilimento di una tal signoria dipendeva la salute avvenire. Dicesi che nello scrivere il suo libro il Machiavelli avesse Cesare Borgia dinnanzi la mente. Nulla v'è che lo provi, e il libro è dedicato a un principe della casa de' Medici; ma certo un uomo della tempra del Valentino doveva essere quello ch'egli cercava. Se non che un cotal uomo avrebbe fatto ufficio di stromento e non altro: l'opera compiuta, e resa così, suo malgrado, benefica la malvagità, egli sarebbe stato spazzato via insiem con gli ordini del suo reggimento, per lasciar luogo alla vita novella. Allora il politico avrebbe dato alle fiamme il libro del *Principe*, e ad un popolo redento avrebbe offerto il libro dei *Discorsi*.

Queste poche considerazioni pajonmi sufficienti a sorreggere il più benigno e giusto giudizio che si vuol far di tant'uomo. Il Machiavelli è un'alta e vigorosa coscienza, così a considerarla dall'aspetto morale, come a considerarla dall'aspetto intellettuale. La sua non è solo una natura onesta, ma è ancora una natura mirabilmente organata. De' giudizii senza numero su lui pronunciati, i più maligni son quelli che lo fanno perverso, i più inetti son quelli che disconoscono l'unità della mente, che si riflette nell'unità dell'opera (1). Noi non incorreremo in sì fatto errore,

(1) Rivendicare il Machiavelli dalle calunnie d' ipocriti mo-

ma conscii della idea superna che regge la vita intellettiva e pratica di lui, e in cui si conciliano le contraddizioni apparenti, ritrarremo anche la *Mandragola* al naturale suo centro, e la innesteremo all'organismo a cui come membro appartiene. Allora la commedia, le cui turpitudini han fatto inorridire tant'anime timorate, le quali non sanno come il più gran privilegio della virtù sia di potere, con fronte imperturbata e serena, guatar gli aspetti gorgonei della nefandità, ci si trasmuterà dinnanzi, e ci si farà manifesta in tutta l'alta e nobile significazione sua.

E' fu nel tempo degli ozii forzati, procacciatigli dall'esiglio e dallo allontanamento per lui dolorosis-

---

ralisti, è, senza dubbio alcuno, opera meritoria, ma chi s'appaghi a tanto, o chi per meglio riuscire in questo cómpito un altro gran pregio gli tolga, e lo defraudi di quella unità di mente che in lui si vede così spiccata, non fa cosa invero di cui gli si debba saper troppo grado. Ciò fa tuttavia il Macaulay in un saggio scritto sin dal 1827, e di cui io, per esser esso già così vecchio, non farei ora parola, se la riputazione grande dell'autore, e la divulgazione onde i suoi scritti fruiscono, non gli dessero un'autorità che sull'opinione altrui può ancora premere fortemente. Il celebre storico inglese fa della natura del Machiavelli come un composto di due contrarie nature. Cito le sue stesse parole: *The whole man seems to be an enigma, a grotesque assemblage of incongruous qualities, selfishness and generosity, cruelty and benevolence, craft and simplicity, abject villany and romantic heroism.* E un po' più oltre: *Two characters altogether dissimilar are united in him. They are not merely joined, but interwowen. They are the warp and the woof of his mind; and their combination, like that of the variegated threads in shot silk, gives to the whole texture a glancing and ever-changing appearance. Critical and historical Essays,* Londra, 1862, p. 29. Non si potrebbe in più sgarbato ed ingiurioso modo sgominare uno de' più or-

simo dalle pubbliche faccende, che il Machiavelli scrisse la *Mandragola*. Lungi dai trambusti della città, fuor de' gravi negozii, nella quiete d'una villa cognita solo a pochi fedeli amici, l'anima di lui, già così squisitamente disposta a quella viva apprension dei contrasti che genera il riso comico e la satira, fatta ora più sensitiva dalle patite offese, riceve più profondamente l'impression delle incongruenze onde la vita è ripiena, e con creativa riazione plasma le accentrate e composte impressioni in commedia. I pensieri ond'egli è ripieno l'ajutano in quest'opera. La domesticità ch'egli ha acquistata col mondo antico, la socialità in cui egli vive co' grandi di Grecia e di

---

dinati e forti organismi mentali che la storia conosca. Se non che le precedenti parole del critico son contradette da quest'altre ch'egli si lascia sfuggire poco dopo, molto più giuste e più vere di quelle: *It is, indeed, impossible to conceive a more healthful and vigorous constitution of the understanding than that which these works indicate.* Ib. p. 47. Il Macaulay s'inganna inoltre quando, per iscusare il Machiavelli, dice ch'egli partecipava della comune tristizia. Se egli fosse stato tristo al modo degli altri infiniti, avrebbe fatto ciò che questi facevano, avrebbe preso il mondo come veniva, avrebbe goduto di quei beni che facilmente allora con la tristizia si procacciavano e che alla virtù vera eran così duramente contesi, non avrebbe sostenuta la tortura, non gli sfregi, non l'onorata ma calamitosa povertà; nè sarebbe da ultimo perito di veleno, propinatogli da mani di principi. Quant'egli sovrastasse moralmente al suo tempo ed al suo popolo mostrano l'integrità nel maneggio delle pubbliche faccende, la onestà (se pure di alcuni facili amori non gli si voglia dar carico) del privato costume, la insofferenza di quegli ordini della vita, il desiderio vivissimo della mutazione in meglio, l'acuzie, la inflessibilità, la impareggiabile amarezza della satira.

Roma, in sì felice modo ritratta nella famosa lettera a Pier Vettori, e, per altra parte, quella solenne, faticosa, insistente cogitazione della salute della patria, l'hanno tanto straniato dalla condizione comune, quanto si richiede a far sì ch'egli ne acquisti un più vivo, pieno e perspicuo sentimento. Interviene allora in qualche modo a lui ciò che ai viaggiatori in paese straniero, i quali si avveggono delle singolarità e delle sconvenienze del costume meglio che i nativi non facciano, educati e cresciutivi dentro.

La *Mandragola* ritrae una parte di quel mondo di cui, con sì veraci parole, il Machiavelli rimpiange di dover contemplare la corruttela sformata e crescente. La ritrae tal qual è, senza dissimulazione di sorta, senza il ben che più lieve temperamento. Per una parte egli favorisce e promuove, così facendo, un còmpito pratico; per l'altra favorisce e promuove un còmpito teoretico, il proprio suo còmpito, in quanto e' medita e cimenta i principii e le forme della rigenerazione futura. A un popolo d'inerte e sorda coscienza egli porrà dinnanzi una sì fatta immagine e rappresentazione della vita, che, se permane in esso alcuna, comechè lievissima, sensitività, non potrà fare che alquanto non se ne smuova: per tal modo potrebb'esso almeno acquistare una qualche consapevolezza di sè, la quale è necessario principio alla redarguizione. Da canto suo, egli, accinto ad un'opera soprammodo difficile, bisogna che s'appresenti alla mente la condizion del popolo che vuol rigenerare, in così chiaro, e starei per dire, paradigmatico modo, da sapere a giusto quali energie utili e vive tuttavia vi rimangono, quali ajuti

a quell'opera si possan trarre di dentro, quali si debbano procacciare di fuori. E' pare che io contenda qui alla *Mandragola* una qualità assai spesso propria della satira alta e potente: quella cioè di servire a far manifesta, senz'altro proposito, la irrisione di uno spirito che disprezza il suo mondo, e non cura di migliorarlo. Ma il Machiavelli non appartiene alla famiglia de' satirici recedenti dalla vita e misantropi. Diogene che si raccoglie in una botte, e di colà getta il frizzo e l'invettiva sul mondo che gli si muove dinnanzi, men dolente del male cui biasima, che lieto della occasione di beffa che da quello gli si porge, poco poteva aggradire all'autore della *Mandragola*. Questi, se fosse vissuto in tempi di minor corruzione, avrebbe usato la mite, amorosa, educativa ironia di Socrate, e non l'amara e pungente che adopera nelle commedie, e ne' componimenti poetici. Egli disprezza risolutamente il suo mondo, e non dissimula il suo disprezzo, ma anzi lo ostenta con parole d'invettiva e di sfida. In quel prologo in versi che precede la *Mandragola*, e dove non un volgare istrione, ma entra a parlare egli stesso, così ragiona di coloro che il potrebbero riprendere, e di sè:

> Pur se credesse alcun dicendo male
> Tenerlo pe' capegli,
> E sbigottirlo, o ritirarlo in parte,
> Io l'ammonisco e dico a questo tale,
> Che sa dir male anch'egli,
> . . . .
> E come in ogni parte
> Del mondo, ove il sì suona,
> Non istimi persona.

Tuttavia tale disprezzo non ispegne il sentimento della carità, e non iscema, anzi cresce stimolo al benefizio. Egli conosce l'arte del dir male, ma non è suo costume d'usarla. Anzi vivamente la biasima, in quel luogo medesimo, e la reputa perniciosissima, dandoci così a conoscere come la commedia che vien di poi non sia l'opera d'un maligno ingegno, che si compiaccia nel disonestare gli uomini e le azioni loro.

Intendimento della *Mandragola* si è di rappresentare la corruzione sociale congiuntamente con una delle principali cause da cui deriva. Noi scopriamo in ciò l'avvedimento dello storico e del politico, a cui non basta la semplice ricognizione ed esposizione dei fatti, quali la immediata realtà li vien presentando, se non vi si aggiunga ancora la ricognizione e la esposizione delle cause che li generano. Nulla di somigliante si ritrova nella *Calandria* che è uno sformato organismo senz'anima. Fra le cause principali della corruzione e della tristizia de' tempi suoi il Machiavelli annovera la perversione del sentimento religioso, che si fa manifesta anzi tutto nei costumi degli ecclesiastici. Ben diverso in ciò da quei volgari politici che credono la vita dei popoli sia tutta governata in fondo dalle necessità di ordine materiale, il Machiavelli intende la potenza delle idee operanti nella storia, e sa che alle mutazioni loro è principalmente dovuto il mutare perpetuo delle forme in che si ordina la convivenza sociale. Egli sa che quale è la coscienza dell'individuo, tale ancora è la coscienza, e tale quindi il costume della società. Un sentimento religioso così pervertito che può senza una repugnanza

al mondo, anzi senza pure addarsene, patire i più violenti contrasti fra la dottrina e la pratica, mentre non può nascere se non in coscienze di già corrotte, nato che sia, accelera in modo perniciosissimo la corruzione cominciata. Un sentimento religioso tutto esterno, tutto superstizioni ed espedienti intesi a conciliare gl'irreconciliabili, a coadequare la vita pratica al suo tema teoretico; un sentimento religioso che si attemperi al famoso adagio della ribalderia massaja ed ipocrita: *il y a avec le ciel des accommodements*, è fra i più tristi morbi che possano incogliere e disfare la coscienza di un popolo. Il Machiavelli aveva veduto i frutti che un sentimento così fatto recava nel grembo stesso della Chiesa. Nella *Mandragola* egli ci mostra quali frutti esso rechi alla società laica, e più propriamente nella famiglia che è primo fondamento e primo ordine dello Stato.

Il soggetto di questa principalissima tra le commedie italiane è di una grande semplicità. Non vi si trovano i viluppi e le superfetazioni della *Calandria;* giacchè sebben semplicissima, è piena di una efficienza sì viva, e si figura con atto sì vigoroso, che il viluppo e la superfetazione di necessità ne rimangono esclusi. L'azione è tutta principale, senza rinfianchi e senza accessorii. All'opposto di quanto incontra per la *Calandria*, qui la esposizione dei caratteri domanda lungo discorso, la esposizione della favola si può fare con poche parole. Callimaco, giovane, è perdutamente innamorato di Lucrezia, moglie di Nicia Calfucci, uomo in cui la presunzione pareggia la stoltezza. L'onestà della donna lascia poca speranza all'innamorato, ma

la smania che tanto ella quanto il marito, il quale è vecchio di già, hanno d'aver figliuoli, daragli modo di conseguir con inganno ciò che non potrebbe conseguire altrimenti. Consigliato e ajutato da un parassita, Ligurio, egli si spaccia per medico, e a Nicia il quale lo richiede di alcun medicamento che gli procacci un figliuolo, ordina una pozione di mandragola, la quale dev'essere bevuta dalla Lucrezia, avvertendolo tuttavia, tale essere la virtù di quel farmaco, che il giacer poi con la donna la prima volta è sicura cagion di morte; dover egli pertanto provvedere a sè stesso, e far che altri raccolga quella forza del veleno, dopodichè potrà, senza pericolo alcuno, attendere a procreare il tanto desiderato figliuolo. Come ognuno potrebbe indovinare da sè, colui che dovrà fare l'ufficio di vicemarito è lo stesso Callimaco. Nicia si acconcia a tal partito, ma non sa come vi si potrà fare acconciare la moglie. A ciò provvede Ligurio, il quale ricorre all'ajuto di Sostrata, madre di lei, e del confessor Fra Timoteo. Compiuto l'inganno, Callimaco pacificamente continua a fruire dell'amor suo.

Questa la favola, dove pare, a primo aspetto, che la burla tenga, come nella *Calandria*, il maggior luogo. Tuttavia, se ben si guarda, non vi è burla, ma inganno, lo che è molto diverso. Burle son quelle della commedia del Cardinal di Bibbiena, dove l'inganno il più delle volte è ozioso, e intende sovrattutto a dare sfogo a quella smania di sollazzarsi onde son presi i più di quei personaggi. L'intendimento del Machiavelli nella sua commedia è ben altro che di mostrarci uno sciocco burlato, e questo intendimento

è ben lontano anche dall'animo de' suoi personaggi. Callimaco è invasato di una passione troppo violenta perchè possa avere il capo alle burle; e tanto è vero ch'egli ricorre all'inganno e alla frode, non per ispassarsi, ma perchè non gli si porge altro espediente, che nell'ordire la trama dimentica di provvedere alla cosa che più gli sta a cuore, come vedremo più oltre, e a trarsi d'impaccio ha bisogno dell'ajuto di Ligurio.

Nella *Mandragola* la rappresentazione del soggetto e la satira sono intimamente fuse insieme: non vi si trova la satira superindotta o incastonata, come nelle commedie dell'Ariosto (1). I personaggi attendon ivi alle proprie faccende, non si arrogano la qualità di moralisti, non indettano nè infastidiscono gli uditori con pedanteschi sproloquii destinati a suscitare negli

---

(1) L'Ariosto passa ordinariamente per un grande satirico, e non è. Quelle che si chiamano *Satire* dell'Ariosto, meritano appena un tal nome, secondochè giustamente osserva il RUTH nella sua *Geschitche der italienischen Poesie*. Esse hanno piuttosto le qualità dell'invettiva, e muovono sempre da un principio di filautia, affetto che con la vera e grande satira è a dirittura incomportabile. Lo spirito dell'Ariosto è troppo fluido e troppo vago, perchè nella satira, che richiede molta e faticosa tensione dell'animo, possa insistere a lungo. Egli avverte i contrasti e le antinomie, ma li avverte disgregatamente, e però anche la satira sua riesce disgregata, come si può vedere appunto nelle commedie dov'essa spruzza l'azione qua e là, senza internarvisi. Le grandi e profonde discordanze gli sfuggono, o se pur non gli sfuggono, il suo spirito non osa levarsi a giudicarle. Che nel suo poema vi sia molta ironia è opinione comune, ma quanto comune tanto falsa. E' non vi è propriamente se non un riso che si suscita nell'animo del poeta, man mano che vi si levano certi fantasmi, ma non si lega a nessuna intenzione profonda, e subito vanisce come un solco nell'acqua.

animi loro que' sentimenti appunto e que' giudizi i quali si debbon generare spontaneamente alla vista delle cose che si operano sulla scena. L'azione della *Mandragola*, mano mano che si svolge, s'istoria nella coscienza che la percepisce con i proprii colori della satira, se pure questa coscienza non è fatta sì torpe che le percezioni non vi suscitano riazione di nessuna sorta. Forzare per tal modo la realtà scorretta e antinomica a secernere dalla sustanza sua propria la virtù della reprobazione, è il maggior trionfo dell'ideale, e la satira che ne prorompe è tanto più efficace quanto par meno cercata.

La oscenità occupa molto luogo nella *Mandragola*, ma è una oscenità ben diversa da quella della *Calandria*. Qui essa è oziosa come sono oziose le burle che si fanno a Calandro, lì è necessaria come l'inganno che si fa a Nicia. Il Bibbiena ha nella coscienza l'oscenità di cui è pieno il suo mondo, e ne infarcisce la commedia sua quanto più gli vien fatto, senza punto curarsi di opportunità, o non opportunità, senza badar punto se il soggetto la possa, o non, convenientemente ricevere, inframmezzando l'azione d'intere scene che non vi hanno pertinenza nessuna, solo per farle luogo, cercando il diletto proprio, e ben sapendo di procacciare per tal modo l'altrui. Egli vuol ridere anzi tutto e ridere grassamente. La oscenità, per contrario, che si trova nella *Mandragola*, è, non oziosa, ma necessaria. La commedia non ha una sola scena la quale veramente intenda ad appagare la divulgatissima cupidigia del turpiloquio, e a promuovere il riso della lubricità soddisfatta. Quel tanto di oscenità

che vi si trova è strettamente necessario al soggetto; e il soggetto, perchè potesse servire agl'intendimenti dell'autore doveva esser qual è. Degli stessi personaggi nessuno ve n'ha che si compiaccia delle turpitudini, così, per propria inclinazione dell'animo e da dilettante. Siro, il servo, usa, paragonato con gli altri servi di commedia, un linguaggio onestissimo; Ligurio, il parassita, uomo, per ragione della vita stessa che mena, indecoroso, è temperatissimo in questa parte, ed anzi, in un certo luogo (atto V, scena II) dice non esser bene ragionare di certe cose. Insomma la oscenità della *Mandragola* è tutta nell'objetto: il Machiavelli vi rappresenta una parte della vita qual è, ma la sua non è una coscienza oscena, e il suo riso è troppo amaro perchè si possa esercitare nei beati lepori in che si esilara la lubricità di un cardinale gaudente (1).

Facciamoci a considerare più da presso il dramma ed i suoi personaggi.

L'*Argomento* manca, e non n'era mestieri, giacchè nelle tre scene che compongono il primo atto l'esposizione è fatta in modo assai acconcio, e con allusioni

---

(1) Quel che ho detto della *Mandragola* si può anche dir della *Clizia*. In questa seconda commedia alcuni degl'intendimenti dell'altra son conservati. Il solo personaggio che vi usi un parlar disonesto è il vecchio Nicomaco innamorato; ma poichè l'autore ci vuol mostrare in lui, non un uomo corrotto, ma un uom traviato da una riprovevol passione, e che per lo innanzi era stato sempre buon marito, buon padre, e cittadino onorato, quella disonestà di linguaggio torna appunto acconcissima a far palese la indecorosa mutazione dell'animo suo.

brevi, ma efficacissime, ci si dà contezza de' personaggi che non vi si mostrano ancora. Callimaco, il giovane innamorato, fa manifesto a Siro, servo, l'amore che egli nutre per madonna Lucrezia (scena I). Noi troviamo qui, sino dal bel principio della commedia, una cosa insolita, una relazione fra padrone e servo molto diversa da quella che comunemente si trova nelle commedie del cinquecento. Siro viene a sapere allora per la prima volta quali ragioni indussero Callimaco a lasciar Parigi, luogo di sua dimora, e come un violentissimo amore lo trattenga in Firenze. Egli non riceve dunque se non molto tardi le confidenze del suo padrone, il quale non cerca ajuto da lui, e non lo richiede d'immaginare qualcheduna di quelle trame, di cui i servi di commedia erano inventori obbligati, ed a cui i padroni giovani solevano avere ricorso.

Questo Callimaco è un giovane ben diverso dal Lidio della *Calandria*, e l'amor suo ben poco somiglia agli amori soliti a trovarsi nelle commedie di quel tempo. Lidio è un giovane scioperato, lascivo, leggiero, senza carattere: Callimaco è un giovane serio, ordinato, onesto, ma vinto da una troppo violenta passione. Egli è nato in Italia, ma educato e cresciuto in Parigi, vive colà, ove è miglior soggiornare. Del suo tenore di vita dice egli stesso nella scena I dell'atto I: « Avendo compartito il tempo parte agli studii, parte a' piaceri, e parte alle faccende; e in modo mi travagliavo in ciascuna di queste cose, che una non m'impediva la via dell'altra ». Il Machiavelli non vuol fare del suo personaggio un puritano, ma un

uomo onesto, e più onesto che l' universale costume in Italia non gli paja consentire: quel farlo crescere ed educare in Parigi, appalesa, se non m' inganno, un pensiero satirico. Dell'amor suo lo stesso Callimaco ci dà notizia in più luoghi. Egli dice a Ligurio nella scena III dell'atto primo:

A me bisogna tentare qualche cosa, sia grande, sia pericolosa, sia dannosa, sia infame: meglio è morire che vivere così. S' io potessi dormire la notte, s' io potessi mangiare, se io potessi conversare; se io potessi pigliar piacere di cosa nessuna, io sarei più paziente ad aspettare il tempo. Ma qui non c'è rimedio; e se io non sono tenuto in isperanza da qualche partito, io mi morrò in ogni modo; e veggendo d'aver a morire, non sono per temere cosa alcuna, ma per pigliare qualche partito bestiale, crudo e nefando.

Se nulla vi è che possa scusare l'inganno che egli fa a Lucrezia ed a Nicia, e scemargli la colpa, gli è questa violenza dell'amor suo; tanto più che egli non vi si abbandona senza qualche contrasto, e senza aver piena coscienza della sua condizione. Così egli ammonisce sè stesso nella scena I dell'atto IV:

Non sai tu, quanto poco bene si trova nelle cose che l'uomo desidera, rispetto a quello che l'uomo à presupposto trovarvi? Dall'altro canto il peggio che te ne va è morire ed andarne in inferno. E' son morti tanti degli altri, e sono in inferno tanti uomini da bene. Hatti tu a vergognare di andarvi tu? Volgi il viso alla sorte: fuggì il male, o non lo potendo fuggire, sopportalo come uomo. Non ti prosternare, non t'invilire come una donna. E così mi fo di buon cuore, ma io ci sto poco su; perchè d'ogni parte mi assalta tanto desio d'essere una volta con costei,

che io mi sento dalle piante de' piè al capo tutto alterare; le gambe tremano, le viscere si commuovono, il cuore mi si sbarba dal petto, le braccia si abbandonano, la lingua diventa muta, gli occhi abbarbagliano, il cervello mi gira.

Queste parole essendo dette in un soliloquio, non può cader dubbio sulla veracità loro. L'esagerazione del linguaggio ne fa manifesta la violenza del contrasto interiore. Callimaco è onest'uomo e cristiano, ma la passione di cui nel passo recato precedentemente si descrivono da lui gli effetti morali, ed in questo si descrivono i fisici, è di tal natura che non si lascia vincere, e lo trascinerà, dove occorra, al misfatto ed alla dannazione. Non potendo resistere all'affetto prepotente, egli non anneghittisce la propria coscienza, ma guarda in faccia il pericolo, e nella disordinata, iperbolica condizione dell'esser suo, trova un qualche compiacimento. La sua è una forte natura, nella cui complessione è qualche cosa di tragico.

A Callimaco, onesto, appassionato, in lotta con sè medesimo, si contrappone qualitativamente e drammaticamente, Ligurio, il parassita, freddo, in pieno accordo con sè e col mondo in cui vive, non onesto, non furfante a dirittura, ma neutro. Come, in generale, tutti i personaggi della commedia, sono dissimilissimi dai loro congeneri dell'altre commedie, così ancora Ligurio è dissimilissimo dai soliti parassiti. Egli non è un meschino mendicatore di pranzi e di cene come il parassita dei *Suppositi* dell'Ariosto e di altre commedie infinite, prossimo sempre a basir di fame, uso a vivere di picciole carità e di minuti espedienti, deluso dai padroni, beffato dai servi: Ligurio è un parassita di reca-

pito, che fa il suo mestiere signorilmente, non campa alla giornata, ma sa provvedersi allogamenti durevoli e guadagni da poterci contar su un pezzo. Però, nella commedia, egli non fa la parte solita del parassita, non si mostra affamato, non adula, non si raccomanda, ma bada a condurre un negozio, il quale se riesca a bene, gli procaccerà il desinare, la cena e qualche cosa di più per un buon dato di tempo. Certo, le norme e i criterii della vita egli li desume dallo stomaco e non dalla coscienza; ma non per questo manca in lui una certa facoltà di discriminazione del bene e del male. La sua è una coscienza desta, ma che non s'impaccia nella pratica delle faccende. Quando nella scena II dell'atto IV Callimaco dice di voler pregare sempre Dio pel buon frate, che tanto efficacemente l'ajuta, egli soggiunge: «O buono! Come se Dio facesse le grazie del male come del bene» (1). Nella scena VI dell'atto II, dopo aver suggerito il confessore come colui che dovrà piegar Lucrezia a sperimentare la ricetta, a Callimaco il qual domanda: «Chi disporrà il confessore?» risponde con una speditezza e recision di parole che mostra il maturato giudizio: «Tu, io, i danari, la cattività nostra, la

---

(1) La perversione del sentimento religioso cui queste parole riprendono, riappar nella *Clizia*, ed è ripreso nel medesimo modo. Nicomaco, sperando che la sorte, a cui fu rimesso di decidere fra i contendenti, faccia avere la fanciulla a Pirro, il quale è accordato che gli cederà i dritti suoi di marito, dice: « Io ho speranza in Dio che la non verrà », cioè la sorte contraria; e Pirro, il quale è pure un tristo, fra sè: « O vecchio impazzato! Vuole che Dio tenga le mani a queste sue disonestà ».

loro ». Egli conosce molto addentro il suo mondo. Quando nella scena II dell'atto III, si prepara a dispor Fra Timoteo, e' dice a messer Nicia: « Questi frati sono trincati, astuti, ed è ragionevole perchè e' sanno i nostri peccati e' loro ». A far che Lucrezia si pieghi a consultare il confessore sullo strano partito che le si vuol proporre, adopererà la madre Sostrata, in cui, per esser ella stata *buona compagna* a' suoi tempi, anche Callimaco spera di trovare ajuto. Accorto, pronto ai ripieghi, difficile a smarrirsi, egli è il naturale inventòr della frode che dee far Callimaco felice, e cui questi, così alterato com' è dalla passione, non è in grado d'architettare. Ma nell'inventarla egli procede a bell'agio, senza stillarsi troppo il cervèllo, senza troppo anfanarsi, costruendola per così dire di pezzi, secondo che l'occasione si presenta, e come un uomo che sa, ad ogni buon bisogno, dove metter le mani. Egli si adopera con una pacatezza da artista provetto, senza jattanza e senza esitazione, ma con una certa qual gravità che non è la cosa meǹ comica che nella commedia si trovi. Nella scena II dell'atto IV, Callimaco, ricordandosi di aver promesso a Nicia d'esser presente alla cattura del giovane che dee far le veci di marito, si dispera credendo di aver guastato ogni cosa; ma Ligurio lo rassicura, sta soprappensiero un momento, e ha bello e trovato il riparo: egli farà vestire il frate coi panni di Callimaco, e Callimaco, alquanto contraffacendo il volto e ponendosi un naso di cartone, si farà prendere secondo il convenuto. Egli non mette mai piede in fallo, e non isciupa nè tempo nè parole, ma va diritto al segno, e con la disin-

voltura dell'uomo fatto a certi negozii, si sbriga del còmpito suo. Della sua trama nè si compiace, nè si loda. Di Nicia non ride dopo la burla più di quello si ridesse prima, e questo riso è assai moderato, piuttosto ironico che burlesco. Al qual proposito è da osservare che i personaggi della commedia, non eccettuato nemmeno il servo, non conoscono le risa sbardellate di quelli della Calandria. Il riso loro è assai parco, ed ha un non so che di raccolto e di pensieroso in che pare che si rifletta l'intima serietà del tema drammatico. Ad ogni modo essi lasciano il riso agli spettatori. A Ligurio non manca nemmeno una certa sensitività d'animo da poter dar luogo all'affetto. Egli assicura Callimaco che non è solo la considerazione del proprio vantaggio quella che lo muove a giovargli, ma ancora una certa inclinazione che risente per lui; e poichè e' dice questo con molta semplicità, e nella commedia non cerca di cattivarsi mai con le adulazioni l'animo altrui, però gli si vuol dar fede. In fine della commedia, quando comincia a fruire del premio per cui ha lavorato, egli si ricorda di Siro, e fa che anche a lui si provvegga. Il Machiavelli che ha voluto far di Callimaco una onesta natura, vinta dalla passione, ha fatto di Ligurio un uomo men triste e men turpe di quello possan far credere le sue operazioni. Furfanti e scelerati, se ben si guarda, nella commedia non ve ne sono. I personaggi operano cose vituperevoli, ma sono tutti di benigna indole, e non hanno l'intenzione della sceleraggine. In ciò è il secreto della loro coscienza, e vedremo più oltre che cosa importi e significhi questa lor condizione.

Il mondo muliebre, il quale è rappresentato nella commedia da Lucrezia, da Sostrata e da una donnicciuola senza nome, che non prende parte all'azione, non si mostra nè nel primo, nè nel secondo atto. Esso comparirà quando l'azione avrà corso il primo stadio ed entrerà nel secondo. Il primo stadio è quello della frode ciarlatanesca, il secondo è quello della frode teologica: a questo ne tien dietro un terzo, lo stadio della frode propriamente amorosa. Le donne mostrerannosi in iscena quando vi si mostrerà il frate. Intanto l'azione s'annoda fra la passione, la furberia e la stoltezza; la levità dissoluta, l'ingordigia, la superstizione serviranno più tardi a meglio stringere il nodo. La stoltezza è rappresentata da messer Nicia, dottore di nulla dottrina, uomo di nullo intendimento, fanciullo canuto a cui nulla fruttò l'esperienza della vita. Ligurio dice di lui, non senza una qualche amarezza: « Io non credo che sia nel mondo il più sciocco uomo di costui; e quanto la fortuna l'ha favorito! » (Atto 1°, sc. III). Questa sua sciocchezza è accompagnata da una cotal presunzione che appunto è quella che la rende comica; e l'una e l'altra egli fa manifesta sin dal suo primo apparire sulla scena. E' non sa risolversi a recarsi ai bagni come da alcuni medici gli fu consigliato: il disagio è grande e dubbio l'evento, giacchè questi medici non sanno quello che si pescano.

Lig. E' vi debbe dar briga quel che voi diceste prima, perchè voi non sete uso a perdere la cupola di veduta.

Nic. Tu erri. Quando io era più giovane, io sono stato molto randagio, e non si fece mai la fiera a Prato, ch'io non vi andassi, e non ci è castel veruno all'intorno, dove

io non sia stato; e ti vo' dire più là; io sono stato a Pisa e a Livorno, o va.

Ligurio gli domanda se abbia veduto il mare: « Quanto è egli maggior che Arno? »

NIC. Che Arno? — Egli è per quattro volte, per più di sei, per più di sette mi farai dire: e non si vede se non acqua, acqua, acqua.

Egli si leva a giudicare il popolo di Firenze, e il suo giudizio è quello stesso che ne fa il Machiavelli, il quale col metterlo in bocca a un uom come Nicia, pare che voglia ostentare il disprezzo suo e crescere la vituperazione. « In questa terra non ci è se non cacastecchi », dic'egli, e « non siamo buoni ad altro che andare a mortori, o alle ragunate d'un magolazzo (1), o starci tutto il dì in sulla panca del Proconsolo a donzellarci » (Atto II, sc. II). Quando Ligurio gli parla di maestro Callimaco, e della sua scienza, egli risponde: « della scienza io ti dirò bene come io gli parlo, s'egli è uomo di dottrina, perchè a me non venderà egli vesciche ». La sua stolidità non è così badiale come quella di Calandro; non potrebbe a lui un qualsiasi Fessenio dar ad intendere che un uomo possa scommettersi, e morire e rinvivere a piacer suo. Messer Nicia è disposto a credere molte cose, purchè gli sieno presentate con un certo apparato, in modo autorevole. Le apparenze della dottrina e l'autorità

(1) Così in dieci edizioni che ho consultate, a cominciare da quella del 1550. Che domin è cotesto *magolazzo* sconosciuto a' Vocabolarii? Io credo voglia esser *mogliazzo*, cioè, nozze, che vi starebbe assai acconciamente.

lo soggiogano. Però Callimaco, quando gli vuol dar ad intendere quel miracolo della mandragola, s'avvisa prima, e va cauto. Al saluto che il dottore gli volge in latino, risponde in latino, e comincia a dargli, per tal modo, assai buon concetto di sè (Atto II, sc. II).

NIC. Bona dies, domine magister.
CALL. Et vobis, domine doctor.
LIG. Che vi pare?
NIC. Bene, alle guagnele.

Informato della ragione che trae a lui messer Nicia, Callimaco enumera, similmente in latino, le cause della sterilità: *Nam causae sterilitatis sunt*, *aut in semine*, *aut in matrice*, *aut in instrumentis seminariis*, *aut in virga*, *aut in causa extrinseca*. Nicia, sopraffatto da tanta dottrina, esclama: « Costui è il più degno uomo che si possa trovare ». Quando, un po' più oltre, smesso il partito di mandar Nicia insieme con la moglie ai bagni, e preso l'altro della pozione, lì per lì suggerito da Ligurio, Callimaco vuol persuadere colui a trovare chi lo supplisca per una volta, l'argomento con che gli chiude in bocca ogni objezione, è un argomento d'autorità; giacchè, dice egli, se non era quello espediente « la Reina di Francia sarebbe sterile, ed infinite altre principesse di quello Stato ». La dottrina del maestro, e gli autorevoli esempii, non solo gli fanno acquistar fede nel rimedio, ma acchetano ancora la sua coscienza. Del resto il suo facil credere è effetto così della stoltezza come della prosunzione. Egli ha sì gran concetto di sè che non gli può in nessun modo entrare il dubbio

che altri abbia a prendersi giuoco di lui, o fargli un inganno. Egli tien di mano alla propria vergogna, senza avere un sospetto al mondo: chi oserebbe di pur pensare una sì gran frode contra un uomo che ha tanto viaggiato, e che con quattro parole che senta può far giudizio d'un maestro di medicina?

Al chiudersi del second'atto la trama, in parte, è condotta a buon punto. Nicia si acconcia a fare ogni cosa, ma bisogna vi si acconci ancora la moglie. Egli ha ceduto agli argomenti della scienza e all'autorità dell'esempio, come si conviene a un dottore, Lucrezia cederà agli argomenti della fratesca teologia e all'autorità del confessore e della madre, come si conviene a una donna. Nell'atto III si viene svolgendo questa importantissima parte dell'azione. Istruita dal genero di ciò che da lei si richiede, Sostrata si porge volonterosa, e dice a lui ed a Ligurio: « Se d'avere figliuoli voi non avete altro rimedio, e questo si vuole pigliarlo, quando e' non si gravi la coscienza » (Sc. I). Che cosa sia questa coscienza di Sostrata non appar molto chiaro, e non s'intende come voglia fare a non gravarla in qualche modo; giacchè, o ella sa che cosa covi sotto a tutto il negozio (e anche non sapendolo propriamente, il può sospettar di leggieri, sendo stata *buona compagna* a' suoi tempi), e allora l'ufficio suo è non di madre, ma di mezzana; o nol sa, e partecipa a un omicidio, credendo con Nicia, che colui il quale giacerà con Lucrezia, morrà per la contaminazione del veleno. L'autore non si cura di togliere il dubbio che in noi si suscita: l'intendimento suo si è di venirci schierando dinanzi una sequela di coscienze

(quella di Callimaco eccettuata) ambigue, neutre, atoniche, e noi dobbiamo ammirare la varietà ch'egli trova pur modo d'introdurre in quel suo mondo uniforme.

Nel terz'atto comparisce il frate, il vero principal personaggio della commedia, sebbene ei vi tenga il luogo di un ajutatore degli altrui negozii. La sua comparsa è preceduta da un breve dialogo fra Nicia e Ligurio, il quale predispone gli animi ad accogliere in conveniente modo il nuovo personaggio. Nicia si duole della moglie, la quale è divenuta sì sospettosa, che di tutto s'adombra, e come le si voglia far fare qualche cosa, gli è il finimondo. Egli palesa a Ligurio le ragioni di ciò:

Ell'era la più dolce persona del mondo, e la più facile; ma sendole detto da una sua vicina, che s'ella si botava di udire quaranta mattine la prima Messa de' Servi, che la impregnerebbe, la si botò, e andovvi forse venti mattine. Ben sapete che uno di quei fratacchioni le cominciò andare dattorno, in modo che la non vi volse più tornare.

Un frate di questa sorte, insidiatore di femmine, si ritrova anche nella *Descrizione della peste di Firenze*, opuscolo che da taluni si nega essere del Machiavelli, ma senza, parmi, troppo buon argomento. Tuttavia Fra Timoteo è di altra maniera: l'intenzione dell'autore non è stata di mostrarci in lui uno de' soliti frati dissoluti, ma bensì come un esemplare dell'ultima degradazione della coscienza fratesca: e di qui trae il personaggio tutta la sua importanza.

Fra Timoteo si mostra la prima volta in compagnia della donnicciuola senza nome, di cui ho fatto cenno

più sopra. Egli esce di chiesa discorrendo con lei, e si ferma dinnanzi la porta. La chiesa occupa il fondo della scena, e si mostra di prospetto: da una parte è la casa di Nicia, dall'altra la casa di Callimaco, ed essa sta, quasi mediatrice, infra le due. La scena comincia a parlare da sè, prima che v'entrino i personaggi. Nel mezzo è la solita piazza, dove si svolge l'azione, non tutta già, ma una parte, perchè un'altra parte, di molta importanza, ha per suo luogo l'interno della chiesa medesima. Egli è propriamente dalla chiesa che la commedia vien fuori, e gli è lì che finisce. Vicenda e mutazione delle umane cose! Un dì nella chiesa nasce il dramma liturgico; ora vi nasce la commedia dell'inganno e della turpitudine. La scena in cui Fra Timoteo si mostra la prima volta, tuttocchè brevissima, è una delle più mirabili che si possan trovare nel teatro comico d'ogni paese. Essa non ha, veramente, nessuna attinenza con l'azione, ma serve a rappresentare in una forma universale e tematica la condizione del sentimento religioso, della quale si mostran gli effetti nel caso particolare della commedia. Il breve dialogo ond'è formata basta a far intendere la natura dell'uomo spirituale da una parte, la natura dell'anima devota dall'altra, e la natura ancora della lor relazione. Efficacissima epitome della satira più giusta che siasi fatta alla Chiesa, essa vuol essere riportata per intero:

F. Tim. Se voi vi voleste confessare, io farò ciò che voi volete.

Donna. Non per oggi; io sono aspettata, e mi basta

essermi sfogata un poco così ritta ritta. Avete voi detto quelle messe della Nostra Donna?

F. Tim. Madonna sì.

Donna. Togliete ora questo fiorino, e direte due mesi ogni lunedì la messa dei morti per l'anima del mio marito. Ed ancora che fosse un omaccio, pure le carni tirano; io non posso fare ch'io non mi risenta, quando io me ne ricordo. Ma credete voi ch'ei sia in purgatorio?

F. Tim. Senza dubbio.

Donna. Io non so già cotesto. Voi sapete pure quello che mi faceva qualche volta. Oh! quanto me ne dolsi io con esso voi! Io mi discostava quanto io poteva; ma egli era sì importuno. Uh! nostro Signore.

F. Tim. Non dubitate: la clemenza di Dio è grande: se non manca all'uomo la voglia, non gli manca mai il tempo a pentirsi.

Donna. Credete voi che 'l Turco passi quest'anno in Italia?

F. Tim. Se voi non fate orazione, sì.

Donna. Naffe! Dio ci ajuti. Con queste diavolerie io ho una gran paura di quello impalare. Ma io veggio qua in Chiesa una donna, che ha cert'accia di mio; io vo' ire a trovarla. State col buon dì.

F. Tim. Andate sana.

La tepidezza di sentimento che si fa manifesta in quel rimettere la confessione a tempo più comodo, quel bisogno che la devota ha di sfogarsi un po', quel traffico delle messe, il dubbio sulla sorte toccata al marito e la domanda rivolta al confessore, il responso di costui e il volgare conforto, i timori del passaggio dei Turchi, e l'imbelle riparo, quel negozio dell'accia che si attraversa ai ragionamenti e li tronca, quella loquacità fra pettegola e devota della donna, e quella noja del frate, la quale si lascia scorgere nelle brevi

e trascurate risposte, tutto qui dentro mostra il riverbero di una satira che divampa come un incendio. In questa breve scena esulta l'idea di tutta la commedia (1). Rientrata in chiesa la donna, Fra Timoteo fa sulla importunità delle devote, e sul guadagno che si trae da loro alcune considerazioni, le quali scoprono vie meglio i suoi sentimenti. Sopraggiungono messer Nicia e Ligurio affine di disporlo secondo l'intesa. Ligurio, l'uom dei negozii, impone a Nicia di fingersi sordo, e affronta il frate con un argomento apodittico,

---

(1) Questa scena fu assai da presso imitata dall'Aretino nella *Cortigiana*. Quivi s'introducono a parlare insieme (atto III, sc. XII) il padre guardiano d'Aracoeli e Alvigia, mezzana e sua devota. Il frate fa intendere a costei come possano capir tant'anime in paradiso senza però tenervi luogo.

Alvigia. È pur una bella cosa saper de la scrittura. Or bene, io, padre mio spirituale, vorrei intendere da la paternità vostra due cose, una se la mia maestra debba andare in luogo di salvazione, l'altra se 'l Turco viene, o no.

Guardiano. Quanto alla prima, la tua maestra starà venticinque giorni in purgatorio circum circa, e poi andrà per cinque o sei dì nel limbo, e poi dexteram patris celi celorum.

Alvigia. Egli s'è detto pur di no, e ch'ella è perduta.

Guardiano. Nol saprei iò?

Alvigia. Lingue serpentine.

Guardiano. Quanto all' avvenimento del Turco non è vero niente. E quando egli pur venisse che importa a te?

Alvigia. Che importa a me ah? quello impalar non mi va per fantasia in niun modo. Impalar le povere donnicciuole vi par forse ciancia? e mi dispero che questi nostri preti abbin caro d'essere impalati.

Chi fosse quella buon'anima di maestra veggasi nella curiosissima scena VII dell'atto II, dove la medesima Elvigia racconta di lei vita, morte e miracoli.

e con una finta magistrale. Nicia, e un'altra persona da bene, hanno trecento ducati da spendere in limosine, per le mani di Fra Timoteo. Di questi venticinque gli si daran lì per lì, pur ch'egli consenta ad ajutar messer Nicia in un brutto caso che gli è incontrato e che lo tocca nell'onore. La figliuola di un nipote di messer Nicia, la quale vive in uno dei conventi della città, è venuta gravida. Un grande scandalo ha a succedere, se il buon frate non vi mette le mani. Di questo lo si richiede. Rechi alla sconsigliata fanciulla una pozione che gli si darà, atta a farla sconciare, e salverà in tal modo dall'infamia lei, messer Nicia, tutta la famiglia dei Calfucci, e, che più monta, il convento di cui egli è direttore spirituale. Per giunta a tanto benefizio avrà trecento ducati da spendere in elemosine, senza fare un danno a nessuno, salvo che a un *pezzo di carne non nata che in cento altri modi si può sperdere*. Messer Nicia in udire quella panzana dei trecento ducati, e tutta quell'altro arzigogolo della fanciulla, del convento e della pozione, strabilia, giacchè Ligurio non s'è voluto prender la briga d'indettarlo di nulla, e quando fa atto di negare ed esclama stizzito, questi avverte il frate di non gli dar retta, poichè, sordo com'è, e' non intende quello che tra lor si discorre. Fra Timoteo tentenna un po', ma vinto dalle ragioni di Ligurio, e più dall'argomento de' venticinque ducati che gli si metton in mano, finisce con cedere. « Or mi parete voi quello religioso che io credeva che voi fussi », dice Ligurio; poi, mostrando d'andare verso una donna che lo accenni, entra in chiesa, e torna subito, recando al frate

l'annuncio che la fanciulla si è sconciata da sè, e che però non è più mestieri dell'opera sua. Tuttavia le limosine non saran perdute, s'egli vorrà fare un altro servizio a messer Nicia. Ligurio viene ora, lasciate le favole, al suo bisogno: egli trae il frate in chiesa, e mentre Nicia esprime in un breve soliloquio la meraviglia onde è preso, egli l'ha bello e accordato, e ritorna con lui in sulla piazza (Sc. IV, V, VI, VII, VIII). Ligurio va ad accordare il frate in chiesa per più d'una ragione: la prima per non intrattenere gli spettatori con una scena molto simile a quella che allora appunto s'era rappresentata; la seconda, perchè è intenzione dell'autore che questi turpi negozii si conchiudano in chiesa, che è, come ho detto, il luogo generatore della commedia; la terza, perchè messer Nicia non deve intendere ciò ch'egli è per dire al frate. Ora gli è certo che Ligurio, dopo aver mentito al frate la prima volta, per saggiarlo, gli confessa poi tutta quanta la trama, e lo induce a parteciparvi non come ingannato, ma come ingannatore. Ciò non è detto propriamente nè da Ligurio, nè da altri, ma si fa manifesto dalle proprie parole che il frate pronuncia in più luoghi, e specialmente nella scena V dell'atto IV, dove, travestito, e' viene a prendere il luogo di Callimaco.

F. Tim. È questo Callimaco?

Call. Sono, a' comandi vostri. Le proferte tra noi sien fatte; voi avete a disporre di me e di tutte le fortune mie, come di voi.

F. Tim. Io l'ho inteso, e credolo, e sonmi messo a fare quello per te, ch'io non avrei fatto per uomo del mondo.

Call. Voi non perderete la fatica.

F. Tim. E' basta che tu mi voglia bene.
Lig. Lasciamo star le cerimonie.

Quando Nicia vede ricomparire fuor della chiesa Ligurio e il frate, esclama: « Fia egli maschio? » alludendo al bambino di cui oramai si tiene sicuro, e Ligurio con la imperturbabilità, gravità e breviloquenza sua solita: « Maschio ». Il frate, istruito di ciò che deve fare, non vi frappone tempo, ed ecco in iscena le donne, madre e figlia.

Ho detto che Fra Timoteo è il personaggio principale della commedia; prima di procedere più oltre fermiamoci alquanto a studiarlo. Di figure di frati ribaldi son piene le satire e le novelle del medio evo. Quelli introdotti dal Boccaccio nel Decamerone son divenuti famosi e cogniti all'universale. Nelle *Sacre Rappresentazioni* se ne trovano spesso, e il risentimento popolare si sbizzarrisce contr'essi con acerbe invettive. Ma Fra Timoteo è ben diverso da quelli, e tale è la natura sua che a discoprirla e a farne oggetto di satira, l'accorgimento del popolo non poteva bastare, e ci si richiedeva la mente indagatrice di un moralista o di un politico. Fra Timoteo non è un insidiatore delle donne altrui, come quel Fra Alberico di un'altra commedia attribuita, e forse non a torto, al medesimo Machiavelli; egli non è un ciarlatano di professione come quel Fra Cipolla del Boccaccio; non un ipocrita come quello in cui s'incorpora talvolta il Faux-Semblant di Jean de Meung, non un denigratore e un mettimale; non un arraffatore dell'altrui, non uno sgavazzatore infine, quali sogliono essere i frati vituperati dalla satira comune. Che dunque è egli

mai? Egli è un *buon frate*, ma buono, s'intende, di quel tempo. Chi volesse, potrebbe trovarne l'immagine abbozzata in alcuna di quelle epistole dove Erasmo di Rotterdam si scaglia contro i *pseudomonachi* suoi nemici mortali. Egli è un buon frate, e tale importava al Machiavelli di farlo, perchè se l'avesse fatto ribaldo, e' non avrebbe provato nulla: di frati ribaldi se ne conoscevan già tanti; chi avrebbe posto mente a uno di più? S'egli fosse veramente un uomo tristo e corrotto, Ligurio, che conosce il suo mondo, non gli andrebbe prima d'attorno con quegli aggiramenti, ma gli direbbe netto e tondo di che si tratta. S'ei nol fa, gli è che teme di sgomentarlo, e però lo vien traendo al proposito suo con dolcezza e con avvedimento. Il frate ha anco egli una coscienza fatta a suo modo; presentatele una cosa di fronte che possa parer riprovevole, e quella chiude tutti i suoi aditi; presentategliela di lato, e se ne lascia penetrar facilmente. Il pover uomo crede in buona fede che la religione consista in quelle pratiche e in quelle picciole servitù, cui egli non manca di dedicarsi con zelante premura: dir l'uffizio, ripulir le immagini, confessare i devoti. L'autore, che sapeva bene quel che si voleva, non ha mancato di mettere in bocca al suo personaggio alcuni soliloquii che scoprono il più riposto dell'anima sua, e pe' quali lo spettatore viene ad accorgersi che colui che gli sta dinnanzi ha in sè molto più di semplicità che di furberia. Leggasi quello che forma la scena VI dell'atto IV:

E' dicono il vero quelli che dicono che le cattive com-

pagnie conducono gli uomini alle forche; e molte volte uno capita male, così per esser troppo facile e troppo buono, come per esser troppo tristo. Dio sa che io non pensava a ingiuriare persona; stavami nella mia cella, diceva il mio officio, intratteneva i devoti; capitommi innanzi questo Ligurio che mi fece intingere il dito in un errore, donde io v'ho messo il braccio e tutta la persona, e non so ancora dove io m'abbia a capitare. Pure mi conforto, che quando una cosa importa a molti, molti ne hanno aver cura.

Di che mai s'accusa egli? d'essere stato un tristo? mai no; ma sì anzi d'essere stato troppo facile e buono. Egli sa di fare una cosa disonesta, ma questo non gli par più che un errore, il quale se ne andrà, come ha poi a dire a Lucrezia, pel peccato ch'ella teme di commettere, con l'acqua benedetta. La sua coscienza, così com'è adiafora e disfigurata, risente bensì un certo turbamento, il quale mostra come in lui non vi sia l'abito del mal fare, ma questo turbamento non arriva a prendere il carattere del rimorso, e se toglie il sonno al colpevole, non gl'impedisce di attendere agli uffici suoi consueti con tanta calma quanta basta a dimostrare ch'egli non è consapevole delle violente antinomie in che l'essere e l'oprar suo si discinde. Ciò è dimostrato dall'altro importantissimo soliloquio che occupa la scena I dell'atto V, e ch'egli vien facendo dinnanzi la chiesa, la mattina dopo compiuto il fatto:

Io non ho potuto questa notte chiudere occhio; tanto è il desiderio ch'io ho d'intendere come Callimaco e gli altri l'abbiano fatta; ed ho atteso a consumare il tempo in varie cose. Io dissi mattutino, lessi una vita de' Santi Padri, andai in Chiesa, ed accesi una lampada che era

> spenta, mutai un velo ad una Madonna, che fa miracoli. Quante volte ho io detto a questi frati che la tengano pulita? E si maravigliano poi se la fede manca. Io mi ricordo esservi cinquecento imagini, e non ve ne sono oggi venti. Questo nasce da noi, che non le abbiamo saputo mantenere la reputazione. Noi vi solevamo ogni sera dopo la compieta andare a pricessione, e farvi cantare ogni sabato le laudi. Botavamci noi sempre quivi, perchè vi si vedesse delle imagini fresche: confortavamo nelle confessioni gli uomini e le donne a botarvisi.

Che occorono altri ragionamenti? Quel lamento sul mancar della fede, e sullo scemare del zelo fratesco, che lo solea tener vivo, basterebbe di per sè solo a far palese tutta l'anima del personaggio. Fra Timoteo è credente, devoto, buono d'indole, tenero della riputazione del suo convento, avido, non per sè solo, ma per la sua frateria, ignorante, superstizioso, grossolanamente accorto, bugiardo come uno che viva in una condizione di perpetua inavvertita menzogna, leggiero come colui che dissipa nelle pratiche micrologiche di un culto insensato i più gravi interessi dello spirito, ingannatore, non come un ribaldo di professione, ma come un uomo che non ha dei confini dell'onestà una cognizione molto sicura. Quando Lucrezia gli si presenta per consultarlo, egli con una menzogna che ha due parti di sfacciato e una di fanciullesco, le dice: « Veramente io sono stato in su' libri più di due ore a studiare questo caso ». Rimasto solo, mentre Nicia e Ligurio si ritraggono in Chiesa per lasciargli campo di discorrere con le donne a bell'agio, egli esce in quest'altro importantissimo soliloquio (atto III, sc. IX):

Io non so chi s'abbi giuntato l'un l'altro. Questo tristo di Ligurio ne venne a me con quella prima novella per tentarmi, acciò se io non gliene consentiva, non mi arebbe più detta questa, per non palesare i disegni loro senza utile, e di quella ch'era falsa non si curavano. Egli è vero che io ci sono stato giuntato; nondimeno questa giunta è col mio utile. Messer Nicia e Callimaco son ricchi, e da ciascuno per diversi rispetti son per trarre assai. La cosa conviene che stia secreta, perchè l'importa così a loro a dirla come a me. Sia come si voglia, io non me ne pento. E gli è ben vero ch'io dubito non ci avere difficultadi, perchè madonna Lucrezia è savia e buona. Ma io la giungerò in sulla bontà, e tutte le donne han poco cervello; e come n'è una che sappia dire due parole, e' se ne predica; perchè in terra di ciechi chi ha un occhio è signore. Ed eccola con la madre, la quale è bene una bestia, e sarammi un grande ajuto a condurla alle mie voglie.

Gli argomenti ch'egli usa a persuadere la Lucrezia, sono argomenti genuini tratti dalla sua teologia, e non arzigogoli immaginati lì per lì, di cui egli dentro di sè rida. Certo egli sa d'ingannare la donna quanto al fatto, e la vuole ingannare, ma egli è il primo a credere alla bontà e alla verità delle ragioni che le viene adducendo, quando così l'ammaestra (atto III, sc. XI):

Voi avete, quanto alla coscienza, a pigliare questa generalità, che dove è un bene certo e un male incerto, non si debbe mai lasciare quel bene per paura di quel male. Qui è un bene certo che voi ingraviderete, acquisterete un'anima a messer Domeneddio. Il male incerto è che colui che giacerà dopo la pozione con voi si muoja; ma e' si truova anche di quelli che non muojono. Quanto all'atto che sia peccato, questa è una favola; perchè la

volontà è quella che pecca e non il corpo. Oltra di questo il fine si ha a riguardare in tutte le cose. Il fine vostro si è riempire una sedia in paradiso, contentare il marito vostro. Dice la Bibbia che le figliuole di Lotto, credendosi di esser rimaste sole nel mondo, usarono col padre; e perchè la loro intenzione fu buona, non peccarono.

Ricordiamoci che il frate non è un ipocrita (1), ch'egli non si ride in nessun luogo delle cose della religione, ch'egli è un credente, e ammiriamo il caos della sua coscienza. Egli giura alla donna sul suo *petto sagrato*, che tanta colpa v'è a fare ciò ch'ella si dispone di fare, quanto a mangiar carne il mercoledì, e persuasa che l'ha, le dice in tuono di affetto paterno, e per certo senza empia intenzione: « Non dubitare, figliuola mia, io pregherò Dio per te, io dirò l'orazione dell'Angiol Raffaello che t'accompagni. Andate in buon'ora e preparatevi a questo misterio, chè si fa sera ». Ho detto: senza empia intenzione. Gli è appunto perchè non v'è empietà in lui ch'egli riesce sì comico, e che la satira, la quale da lui prende argomento, riesce tanto terribile.

Nei due ultimi atti si compie l'opera ordinata nei primi tre. La satira non è in essi meno insistente nè acerba di quello sia in questi, ma ivi il riso comico erompe e soverchia con impareggiabile foga. L'altezza e gravità degli intendimenti non altera, non isconcerta nella *Mandragola* il giusto temperamento

---

(1) Non è senza frutto a questo proposito paragonar fra Timoteo col padre spirituale della commedia dell'ARETINO intitolata l'*Ipocrito*.

e l'estetica complessione della commedia. La *Mandragola* vuol essere appunto una commedia, e in essa il riso largamente s'associa alla satira. In altri suoi scritti il Machiavelli deplora con parole piene di amaritudine la perversione del sentimento religioso e i tristi esempii della Chiesa; in questa li deride e li beffa, procacciando di trar dalla derisione quel frutto, che dalla esecrazione e dal monito non gli vien fatto di trarre. Il suo risentimento ha mestieri di significarsi nella doppia forma (1).

Culmina la epitasi nella cattura di Callimaco, la qual succede nell'atto IV. La stoltezza di Nicia, il quale è il soggetto principale del riso in questo e nell'atto che segue, si colora durante tutta quella parte dell'azione di comicissimi riverberi. La sollecitudine con cui egli lavora a procurare la propria vergogna, e gli avvedimenti che mostra, formano la più viva ed efficace antidieresi comica che riscontrar si possa nella storia del teatro. La sua prosunzione si fa tanto maggiore quanto più prossimo è l'effetto della sua propria sciocchezza. La scena è solcata da una fulgurazione comica incessante. Appar egli sull'uscio di casa sua, parato all'impresa, vestito d'un guarnacchino che non gli passa l'anche, e con uno spa-

---

(1) Fino a che punto il MACHIAVELLI fosse credente egli stesso è dubbio che non si può così di leggieri risolvere, ma qui non è nemmeno da curarsene troppo. Il Machiavelli considera con mente di politico tutti i fatti della vita sociale. Una religione corrotta è anzi tutto per lui un male politico, e, come tale, con ogni sua possa il combatte.

daccino sotto. Egli coglie il punto in cui altri è presso a torgli la donna sua, per gloriarsi della prestanza propria: « Io sto pur bene! Chi mi conoscerebbe? Io pajo maggiore, più giovane, più scarso; e non ci sarebbe donna che mi togliesse danari di letto ». Imita le smancerie e le schifiltà della moglie: « Io non voglio ..... come farò io ..... che mi fate voi fare..... ohimè! mamma mia ..... E se non che la madre le disse il padre del porro, la non entrava in quel letto » (scena VIII). Callimaco è catturato, imbavagliato, aggirato, messo in casa.

Finisce il quart'atto dove, per un comico volgare, avrebbe potuto finir la commedia. L'inganno ha sortito il suo effetto, l'opra del frate è compiuta, Callimaco è satisfatto, Ligurio avrà il compenso che gli si spetta: che altro s'attende? Vuol forse l'autore nel V atto porci dinnanzi qualche parte delle cose che si debbon compiere in casa di Nicia? Finisce anch'egli per cedere alla lascivia del proprio soggetto, e alla universale cupidigia del turpe? La commedia con sì alti propositi cominciata e condotta sino a questo punto, terminerà essa con un qualche solenne scandalo, con una qualche scena di fallico tripudio, degna delle novelle del Bandello o dei Ragionamenti dell'Aretino? Nel V atto si farà l'autore complice dei suoi personaggi? Si tramuterà egli in un Cardinal di Bibbiena? No. Gl'intendimenti che sorreggono la commedia nei primi quattr'atti, nel quinto si riassumono, e si appalesano con tutta la loro potenza. Sin qui s'è veduto quali effetti la perversione del sentimento religioso abbia prodotti nell'animo di coloro che opera-

ron l'inganno, e principalmente del frate; resta ora a vedere quali effetti produca nell' animo di chi più questo inganno patisce. Il quinto atto è una conseguenza necessaria degli altri quattro; esso è da quelli spiegato e a sua volta li spiega.

La riuscita dell'inganno ci mette un certo rincrescimento nell'anima. Noi ridiam volentieri di Nicia, parendoci quasi che in un soggetto pari suo non possa cader offensione; ma ci duol di Lucrezia e della onestà di lei, che non trova riparo contro la insidia. Ella ci fu sempre rappresentata come una sposa onorata, devota al marito che il cielo e i parenti le diedero, piena di timor di Dio, e di tale ombrosa pudicizia che Callimaco riconosce, sin dal principio, non potervi aver luogo la corruzione. Però l'abuso che della semplicità sua si vuol fare, lo scempio a cui sta per soggiacere la virtù sua, ci pajono eccedere i termini della commedia. L'inganno si fa delitto, e noi compiangiamo la vittima inconsapevole ed innocente. Ma tale compianto ella non merita, e noi ce ne persuadiamo ben presto. Quel nome di Lucrezia, il quale con intenzione parea scelto dall'autore a decorare una virtuosa donna, è un'ironia ed uno scherno. Le Lucrezie fiorentine de' tempi del Machiavelli son ben diverse da quelle di Roma antica: Lucrezia di Collatino e della leggenda concilia col ferro il dissidio della ricevuta e detestata contaminazione; Lucrezia di Nicia e della commedia concilia il dissidio con un consentimento dato a cose compiute, con una *ratihabitio*, in una specie particolare di *negotiorum gestio*, di cui non tennero conto i giureconsulti romani. Callimaco,

il quale confessa che la frode gli guasta il diletto, ha ogni desiderio di ottenere un consentimento sì fatto e l'ottiene. Egli racconta a Ligurio (atto V, scena IV) come avendo palesato alla donna amata l'inganno e l'amor suo, questa gli abbia perdonato e promesso d'essergli amica in avvenire, dicendogli: « Poichè l'astuzia tua, la sciocchezza del mio marito, la semplicità di mia madre, e la tristizia del mio confessore m'hanno condotta a far quello che mai per me medesima avrei fatto, io voglio giudicare ch'e' venga da una celeste disposizione che abbia voluto così, e non sono sufficiente a ricusare quello che il cielo vuole che io accetti ». Questa confessata insufficienza, per l'appunto, è quella che fa Lucrezia immeritevole di ogni compatimento, giacchè in essa la qualità della sua coscienza ci si fa manifesta. La virtù sua di prima non era verace virtù, ma semplice vacazione di colpa, lo che è molto diverso. Per sè ella non è sufficiente a far discernimento del bene e del male, e bisogna che il confessor gliene insegni. La sua è una scimunita santità e una santa scimunitaggine, che guai quel giorno ch'abbia a trovarsi a qualche cimento. Come potrebbe un vivo, forte, ed intimo sentimento religioso raccorsi in quella sua anima, più fatta per essere contenuta là dove piaccia ad altri di metterla, che non per contener qualche cosa? La religione di lei fa bella accompagnatura alla religione del frate, anzi è con quella una medesima cosa. La religione del frate consiste nel dir l'uffizio, nel ripulir le immagini, nell'intrattenere le penitenti; la religion di Lucrezia consiste nell'udir messa, nel votarsi alle

immagini miracolose, nel confessarsi con salutifera frequenza. La coscienza di lei è architettata di scrupoli, sorretta da superstizioni, tenuta su da mille spaventagli di non ragionate paure. La compagine di questo edifizio è di una vitrea fragilità, l'equilibrio instabilissimo. Il primo soffio che gli vien addosso lo manda sossopra, e la madonnina si trasforma in amasia. Più tardi forse, per naturale effetto della fratesca taumaturgia, si trasformerà in peggio. Se non che questo transito e questa trasformazione vuole l'etica e psicologica necessità, come la ragione drammatica, che si faccia con l'ajuto di quella potenza medesima, che ha di colei, insino allora, governata la vita: cioè la superstizione. Già fatta colpevole, ella crede che quanto l'è intervenuto non sia se non un effetto necessario di qualche divina disposizione, a cui non sia nè lecito, nè possibile contrastare. Avvezza ad avere un direttore e una guida che le spiani il cammin della vita e la sollevi da quel travaglio del giudicare e del volere per propria determinazione, ella si commette anima e corpo nelle mani di Callimaco. Ella non ismetterà per questo le devote sue pratiche, non tralascerà di udire la messa, di venerar le immagini, di confessarsi al suo buon fra Timoteo, il quale, chi ne dubita? per tante volte le impartirà l'assoluzione per quante ella verrà a denunciargli quel peccatuzzo che *se ne va con l'acqua benedetta*. Ella vivrà in buona pace col marito che i parenti le diedero, e con l'amante che la *celeste disposizione* le pose a canto; nè per questo patirà turbazione alcuna la sua coscienza, o quando pure venisse a patirne alcuna,

qualche maggiore osservanza al precetto del mangiar di magro, quattro giaculatorie dette in tempo utile, qualche limosina al frate saranno più che sufficiente rimedio. Le opere contan poco, la fede è quella che salva. Così Lucrezia passerà dalla onestà alla colpa, pur non facendo altro mutamento fuorchè lievissimo. Il mutamento maggiore che si mostra in lei, e di cui Nicia con piacere si avvede, sta tutto in certa franchezza ch'ell'ha subitamente acquistata e che contrasta con la timidezza di prima. Lucrezia comincia a somigliare a sua madre: ella è sulla via di diventare, come questa fu già, una *buona compagna*, parata sempre a prendere il mondo come viene, purchè *non si gravi la conscienza.*

La trasformazione di Lucrezia pone veramente fine alla commedia. Nicia viene a sollevare l'ultimo scoppio di riso col particolareggiato racconto delle precauzioni da lui usate nell'opera, perchè il tutto procedesse conformemente alle prescrizioni del medico parigino. Costui, medico, *non del suo onore*, come quel famoso personaggio del Calderon, nè dell'altrui, ma bensì dal suo affetto, è, insieme con Ligurio che di nulla si commove, di nulla si maraviglia, di nulla si prende briga soverchia, filosofo gastrimargo, fatto commensale, compare, e condomino di ogni cosa. La commedia finisce dove ha da finire e d'onde è uscita, cioè in chiesa. Lucrezia è condotta *in santo* a purificarsi, Sostrata si mostra ringiovanita, come osserva il buon frate, Nicia gongola pensando al figliuolo che sarà ornamento e sostegno della sua vecchiezza. Fra Timoteo, ricevuti dieci grossoni per condurre Lucrezia

in luogo di purificazione, pronuncia le parole finali: « Andianne in Chiesa, e qui diremo l'orazione ordinaria, dipoi dopo l'uffizio ne andrete a desinare a vostra posta ». Poscia accommiata gli spettatori.

E la mandragola? La mandragola vegetale, *mandragora vernalis*, *mandragora officinalis*, fu una giarda. In luogo della venefica pozione Lucrezia bevve un bicchiere di giocondante ed amatorio ippocrasso. Nessun veleno contamina la sua persona, e la mandragola ch'ella dovrebbe sorbire è solo *mostrata* a Nicia, il quale, per sua sciagura, non si ricorda del popolare proverbio. La vera mandragola è la morale di cui l'autore ci mostra gli spaventosi, stupefacenti e narcotici effetti, in tutto simili a quelli della vegetale. Chi potrà mai, vittima espiatoria di peccati non suoi, raccogliere que' perniciosi influssi? La commedia non cel dice; e la chiesa, cioè la scena, si chiude, ricettando dentro di sè come in luogo inviolabile, tutto il gregge delle mandragolate coscienze. Una mandragolica dea Postverta, muta ed ininterpretabile, si siede davanti alla porta.

Leone X vide rappresentare la *Calandria* e la *Mandragola*: s'accorse egli della diversità ch'è fra loro? riconobbe lo spirito della propria sua corte diffuso per la prima? intese la tremenda satira della seconda? Egli non lasciò del papale suo riso chiosa o commento che ne possa levar questo dubbio (1).

---

(1) È qui il luogo di trar fuori un solenne granchio preso dal GINGUENÉ. Dice questo più benevolo che esatto storico nel volume VI, pag. 279 della sua *Histoire littéraire d'Italie*, che

III.

Nella seconda metà di quel XVI secolo così agitato, così affaccendato, così ingombro d'uomini e di cose, appare una grande, austera, solitaria figura, sinistra-

---

la *Mandragola* fu rappresentata insieme con l'*Assiuolo* del Cecchi alla presenza di Leone X, in Firenze, l'anno 1515, e cita in appoggio il *Ragionamento* messo innanzi al terzo volume del *Teatro antico italiano*, e un passo dei *Marmi* del Doni. Chi scrisse quel ragionamento desunse la notizia da questo passo; ma qui, come lì, non si dice altro se non che la rappresentazione delle due commedie, di cui gli atti alternavano in guisa che l'una *era intermedio all' altra*, fu fatta nella sala del Papa, la quale è una delle sale di Palazzo Vecchio (*I Marmi* ripubblicati per cura di Pietro Fanfani, Firenze, 1863, v. I, pag. 67). Come mai, del resto, avrebbe potuto il Cecchi, per quanto sia stata grande la fecondità sua, far rappresentare l'*Assiuolo* dinnanzi il Pontefice nel 1515, s'egli non nacque che tre anni dopo? Nato nel 1518, di fatto, lo dice il Milanesi nella prefazione ai due volumi di commedie stampati per sua cura in Firenze nel 1856. D'ond'egli abbia tratto questa data non so, giacchè non se ne trova cenno, nè nella *Istoria degli scrittori fiorentini* del Negri, nè nel *Catalogus scriptorum florentinorum* del Poccianti, nè nel Crescimbeni, che pur riferisce quella notizia data dal Doni, nè nel Quadrio, nè nel Fontanini, nè in altri che parlano del comico fiorentino. Ad ogni modo gli è certo ch'egli fiorì verso il mezzo del secolo XVI (il Quadrio dice a dirittura verso il 1570), che le prime stampe delle sue commedie risalgono al 1550, e che nel 1515, se pure era nato, doveva essere ancora negli anni della puerizia. Il granchio pescato dal Ginguené s'appiccò alle vesti di più e più altri storici e critici, e l'*Assiuolo* fu fatto rappresentare dinnanzi a Leone X dal Salfi, *Saggio storico-critico della commedia italiana*, pag. 18, dal Ruth, *Geschichte der*

mente illuminata dalle vampe di un rogo, chiusa entro un nimbo d'ecclesiastico anatema, la figura di Giordano Bruno (1). La storia la pone a canto a quella di Socrate, primo martire del pensiero filosofico.

Se il Machiavelli è l'uomo dei maneggi e degli interessi pratici, il Bruno è l'uomo della contemplazione, e degli interessi teoretici. Nato in una provincia d'I-

---

italienischen Poesie, parte seconda, p. 584, dal GRAESSE, *Lehrbuch einer allgemeinen Literärgeschichte,* v. III, parte I, pag. 418, dal CANTÙ, *Storia della letteratura italiana,* p. 470, a da parecchi altri *dii majorum et minorum gentium.* D'onde si può argomentare qual sia la tenacità dei granchi! I cieli invidiosi non concedettero al buon Leone X il sopraggusto di veder rappresentare l'*Assiuolo*, una commedia che, in fatto di *lepori*, come li chiama quel brav'uomo del GIOVIO, toglie la mano alla stessa *Calandria,* e lo fecero morire, non si sa bene se di veleno o di mal francese, dopo otto soli anni di pontificato, e ben ventotto prima che fosse composto l'*Assiuolo*, dove una lettera che ha gran parte nell'intrigo porta la data del 24 febbraio 1549. Il KLEIN, *Geschichte des Drama's*, v. IV, p. 694, e 699, rileva lo errore, ma ei s'inganna a sua volta, credendo che il racconto del Doni siane stata la fonte. Il Ginguené fu il primo a dargli lo spaccio, lasciandosi ingannare da quelle parole *nella sala del papa*, che, nel predetto *Ragionamento,* si trovano assai prossime a un luogo dove si parla della rappresentazione della *Mandragola* fatta in presenza di Leone X in Roma, e, per certo, in quelle stanze medesime dove la *Calandria* era stata rappresentata.

(1) Quando si troverà in Italia un che soddisfi al debito di rimandar fuori, in degno modo, le opere del Bruno? Le prime stampe sono di tal rarità che talvolta nemmeno nelle maggiori biblioteche si trovano. In Germania il Wagner volle pubblicar di nuovo le italiane (due volumi, Lipsia, 1830), e il Gfrörer le latine (due volumi, Stoccarda, 1836); ma la edizione del primo riuscì, per la scarsa cognizione che il recensente aveva della lingua, scorrettissima, quella del secondo rimase incompiuta.

talia (1) dove, così per ragione del dominio straniero, come per la forma del reggimento, i privati cittadini poca o nulla partecipazione potevano avere ai politici negozii, egli, tratto inoltre dalla inclinazione naturale che fu potentissima in lui, si volse assai di buon'ora alla speculazione. I primi suoi studii furono di filosofia. A quindici anni, essendo ancor pieno di fede, ma già cominciando a destarsi in lui quel bisogno imperioso della solitudine proprio dell'anime sortite da natura alla vita contemplativa e ai silenziosi proginnasmi del pensiero, egli veste l'abito di novizio, si segrega dal mondo, si chiude in un chiostro. Ma egli recava dentro di sè, come germe in una gleba ubertosa, la implicata virtù del proprio pensiero, la quale per esplicarsi non d'altro aveva mestieri che di raccoglimento e di tempo. Gli uomini predestinati agli alti e solenni còmpiti della filosofia, non trovan nella professione, non nell'abito uno schermo contro alla

---

Alcuni anni or sono uscirono nella *Biblioteca rara* del Daelli, a cura del Camerini, parecchi volumetti delle opere volgari del Bruno, tra le quali il *Candelajo*. Ma l'editore italiano non seppe far meglio che copiare il tedesco, e copiarlo anche dove era error manifesto. Non offerendomisi della commedia l'edizione originale, mi è forza servirmi di quella del Wagner. Farò tuttavia qua e là alcune correzioni nei passi che riferirò, traendole da una lettera che su tale argomento pubblicò l'Imbriani nel *Propugnatore* degli anni 1875, 1876.

(1) Nacque in Nola, presso Napoli, nel 1548. Consulta per quanto concerne la vita di Giordano Bruno, il volume pubblicato dal Berti nel 1868. Gl' importantissimi documenti ivi prodotti spargono molta luce su quella vita, di cui, insino a pochi anni addietro, poco o nulla si sapeva.

incursione del proprio pensiero. La fede fervorosamente accolta e trattenuta non li salva. Un dubbio subdolo, permeante, s'infiltra nella coscienza, e con lento, ma irresistibile moto, ne sconnette ed apre le dilicate compagini. I primi sussulti del pensiero si appalesano nell'anima del Bruno intorno ad alcuni punti culminanti di quella medesima fede che doveva tutelare la pace e l'ordine della vita interiore. Egli comincia a dubitare dei dogmi massimi della trinità e della incarnazione (1). Uno spirito men del suo compreso e soggiogato dalla necessità propria, avrebbe combattuto, sarebbe ricorso agli espedienti e alle pratiche tradizionali dell'ascetismo insidiato, e avrebbe forse trovato in essi un rimedio; lo spirito di lui non si può così governar dallo esterno, e quanto avviene in esso debb'esser opera di un'intima autonoma efficienza. Al pensiero del Machiavelli dà impulso il dissidio che si genera tra la coscienza ed il circostante mondo; al pensiero del Bruno dà impulso un dissidio tutto interno in principio, il quale si genera tra le virtù essenzialmente dinamiche ed irrefrenabili della coscienza e tutto il complesso statico delle idee e de' sentimenti tradizionali, consuetudinarii e scolastici. A questo dissidio che si fa sempre maggiore il Bruno non cerca riparo. Egli gioisce dell'assorgere del suo spirito, egli s'inebbria di quegli interni trionfi, e il moto è si potente, il processo si rapido, ch'e' si trova fatto d'altra

(1) Nello *Spaccio de la Bestia trionfante*, a proposito della doppia natura del Centauro, fa un'acerba satira del dogma della incarnazione.

natura, e assunto ad altra vita, prima ancora che della sconvenienza del suo abito a quelle siagli dato d'accorgersi. A ventiquattr'anni riceve gli ordini e diventa sacerdote di una religione cui già più non crede. Vaga di convento in convento, e i pensieri che gli crescon dentro, mostransi ogni dì più irrequieti, più impazienti di soggezione. Da ultimo, fatti già di tal nerbo che allo spirito non riesce più di contenerli, essi prorompono, si riversan di fuori, e cercano la palestra dove possan fare di sè esercizio e testimonianza. Alle minacce della insospettita inquisizione egli s'invola con la fuga, e da ultimo abbandona l'Italia. Prosciolto dai lacci che l'avevano avvinto alla Chiesa, egli dà libero corso a' suoi pensieri, compone e pubblica in Francia, in Inghilterra, in Germania i suoi libri, e si fa banditore e apostolo della propria filosofia.

Non è qui il luogo di addentrarsi nell'esame di questa filosofia, nè di ricercare quale attitudine ella prenda per rispetto alle dottrine che la precedono, nè quale connessione ella s'abbia col naturalismo incipiente (1). Basta il riconoscere col Jacobi ch'essa costituisce un sistema compiuto e perfettissimo di panteismo, e il notare che ad essa attinsero il Cartesio, il Leibnitz, probabilmente anche lo Spinoza, e che il panteismo germanico di questo secolo ha con essa non poche

(1) Ecco alcuni dei principali filosofemi: L'anima del mondo è tutta in tutto: Nulla si distrugge, ma muta perpetuamente aspetto, ma una in un'altra cosa si riversa: Il tutto è uno: Li contrarj son uno: Una è la uniforme sostanza, ecc.

attinenze (1). Nè qui tampoco è il luogo di darne giudizio. Il panteismo nasce da una specie di compromesso fra il teismo recedente e il naturalismo che assorge, e finchè lo spettacolo della vita e del mondo sarà tale da porgere argomento alle dottrine di uno Schopenhauer, non sarà cosa difficile confutarlo (2).

L'intuizione che il Bruno ha del mondo è essenzialmente un'intuizione etico-affettiva, determinata dalla peculiare qualità dell'indole sua e del suo ingegno. In lui il filosofo si contempera in mirabile armonia col poeta, e nel processo discorsivo del suo pensiero la virtù dialettica e la virtù fantastica vicendevolmente si sorreggono e si promuovono. La sua filosofia è a dirittura una religione; egli la stima destinata a soppiantare tutte le religioni positive in terra; per essa *fatti gli uomini veri contemplatori de la istoria de la natura* giungeranno a perfezione (3). Però egli parla con altissimo sentimento di sè; si annuncia come apostolo di un verbo nuovo, come un nuovo Mercurio mandato dalla divinità, ed al suo nome aggiunge quello di Filoteo (4). Schernito, perseguitato,

---

(1) V. a questo proposito SCHELLING, *Bruno, oder ueber das göttliche und das natürliche Princip der Dinge*, Reutlingen, 1834, dialogo dove lo Schelling pone, a riscontro di quelle del Bruno, le proprie dottrine.

(2) V. le poche pagine scritte dallo stesso SCHOPENHAUER intorno al panteismo nel vol. II de' suoi *Parerga und Paralipomena*.

(3) *Proemiale epistola* innanzi al *De l'infinito Universo e Mondi*.

(4) Nel *De Umbris Idearum* e in altri scritti.

egli trova in sè stesso copiosa, inesauribile sorgente di conforto, e nella conversazione degli alti pensieri si tempra contro le avversità, si libera dal vano terror della morte. L'anima sua è piena di un vivo entusiasmo; non l'entusiasmo estatico e immobile dell'asceta sommerso nell'objetto della contemplazione, ma l'entusiasmo esuberante e rapace di chi per interna e propria virtù si crea il suo mondo e la sua fede. Fuor dell'anima esso trabocca nella parola, che sorretta da una nuova energia, piena di una nuova efficacia, si compone in un nuovo organismo di discorso, trova insolite potenze, si esalta in una eloquenza impareggiabile, sia che descriva i cieli infiniti, e i travolgimenti dell'umile nostro pianeta, sia che narri, per bocca della Fortuna, la eterna vicissitudine delle cose, sia che esponga i sentimenti reconditi della religione degli egizii. Questo entusiasmo sarà quello che gli farà salire imperterrito il rogo, e rispondere ai giudici che lo condannano: tale sentenza è da voi con più timor pronunziata che non sia da me ricevuta (1).

....

(1) A conferma delle cose dette siami lecito riferir qui uno dei sonetti messi innanzi al *De la Causa*, *Principio et Uno:*

Causa, Principio et Uno sempiterno,
Onde l'esser, la vita, il moto pende,
E a lungo, a largo, a profondo si stende,
Quanto si dice in ciel, terra et inferno;

Con senso, con ragion, con mente scerno,
Ch'atto, misura e conto non comprende
Quel vigor, mole e numero che tende
Oltr'ogni inferior, mezzo e superno.

Ma veniamo più particolarmente al proposito nostro. Il *Candelajo* è, dopo la *Mandragola*, fra tutte le commedie del cinquecento, la più comica e la più satirica. Noi abbiam veduto quale attinenza la *Mandragola* abbia con le rimanenti opere del Machiavelli, e come il riso comico e la satira si accordino con gli intendimenti massimi del politico autore del *Principe*, anzi rappresentino un necessario momento del suo pensiero. La riduzione ad unità che ci parve di potere e dover fare nel caso del Machiavelli, nel caso del Bruno riesce assai più malagevole. Ha la commedia sua una qualche attinenza con l'altre opere? Qual luogo tengono il riso e la satira nel suo spirito? Come vi si generano? Quale può essere la motivazione loro particolare? Come si conciliano con la sua filosofia? Che attinenza vi debba essere noi non potremmo in verità dubitare, quand'anche non ci fosse dimostrata da alcune prove di cui avrò a fare parola più innanzi, giacchè gl'ingegni capaci di assorgere alle supreme idee, oltre che per natura non si possono scindere, ma sono sempre *tutti in ogni operazione loro*, come l'universo del Bruno *è tutto in ogni sua parte*, pervenuti che sieno a quelle idee, nelle quali han veduto acquetarsi ogni loro tumulto, e nelle quali si

---

Cieco error, tempo avaro, ria fortuna,
Sorda invidia, vil rabbia, iniquo zelo,
Crudo cor, empio ingegno, strano ardire,
Non bastaranno a farmi l'aria bruna,
Non mi porrann'avanti gli occhi il velo,
Non faran mai che il mio bel sol non mire.

sono coadequati in certa guisa a sè medesimi, più non se ne dipartono, ma per quelle intendono, per quelle giudicano, a quelle impendono tutta la vita e l'operosità loro (1). Che, da altra banda, il riso e la satira del Bruno abbiano ad essere alquanto diversi dal riso e dalla satira del Machiavelli, noi intendiamo assai di leggieri, poichè le menti loro non hanno lo stesso orizzonte d'idee, nè sono drizzate al medesimo polo. L'idealità del Machiavelli, è, se mi si conceda l'uso di tali vocaboli, un'idealità tellurica, quella del Bruno è un'idealità cosmica. Il politico si affatica nella costruzione pratica di una repubblica, il filosofo si affatica nella costruzione teoretica del mondo. Quegli nella valutazione delle incongruenze e delle discordanze si giova, come di termini di confronto, degli ectipi contingenti apparsi nella storia, questi dei tipi assoluti ed ideali. Di necessità da una diversa valutazione delle antinomie nasce una diversa qualità di riso e di satira. Ma ciò che non riesce punto agevole intendere si è come questo riso e questa satira si accordino nel Bruno con la filosofia ch'egli professa, specialmente se si tien conto dell'entusiasmo religioso che scalda ed empie l'animo suo (2). Ricordiamoci, di

(1) In un luogo della *Cena delle Ceneri* il Bruno chiama false tutte quelle filosofie che *pongono la notizia di cose particolari a fatto rimossa da le cause prime et universali.*

(2) Dico entusiasmo religioso e non misticismo, di cui non è traccia negli scritti suoi. Lo spirito del Bruno si raffronta sempre equabilmente col suo objetto, senza lasciarsene sopraffare. La *Cabala del Cavallo pegaseo* è un'acerba satira contro l'ignorante misticismo religioso.

fatto, che questa filosofia è il panteismo, secondo le cui dottrine il mondo altro non è che una grande teofania, piena di teofanie parziali. Il Bruno fa dire a Giove nello *Spaccio de la Bestia trionfante* che la natura non è altro che dio nelle cose, e così fa parlare Iside intorno al culto degli animali che professavan gli egizii: « Conoscevano que' savi dio essere ne le cose, e la divinità latente ne la natura, oprandosi e scintillando diversamente in diversi suggetti, e per diverse forme fisiche con diversi ordini venir a far partecipi di sè, dico de l'essere, de la vita et intelletto, e però con li medesimamente diversi ordini si disponevano a la recezion di tanti e tai doni quali e quanti bramavano ». Poi le fa dire che la divinità « per fini prossimi, comodi, e necessari atti de la vita umana, si trova e vede in cose dette abbiettissime ». E in altro luogo fa dire a Mercurio, a proposito della provvidenza degli dei: « t'inganni, Sofia, se pensi che non ne sieno a cura così le cose minime, come le principali, talmente sì come le cose grandissime e principalissime non constano senza le minime ed abbiettissime ». Ora se la divinità si trova in tutte le cose, anche abiettissime, e se tutte le cose sono egualmente in pregio appo la divinità, e se però si lodan gli egizii i quali riverivano quella divinità anche quando si manifestava per gli aspetti più umili, d'onde posson trarre argomento il riso e la satira? Se dio è tutto in tutto e tutto in ogni parte, qual discriminazione si potrà mai fare di cose degne e non degne? Se il governo della infinita provvidenza « è giusto e sacrosanto al fin finale, ben che le cose ap-

pajano..... confusissime » (1), come potrà la mente filosofica, persuasa di questo vero, irridere a quelle apparenti insufficienze ed antinomie, che nel *fine finale* debbono necessariamente integrarsi e comporsi? La imperfezione potrà parere al giudizio di chi la consideri comparativamente con altri momenti e termini dell'essere, una implicata, inadeguata e scarsa teofania, ma, ad ogni modo, una teofania, e però degna di ogni riverenza, come degne di ogni riverenza, per questa ragion medesima, a dir del Bruno, stimavan gli egizii le creature più umili (2). Qui, dunque, è nella mente del filosofo panteista una contraddizione ch'io non riesco a risolvere. Io non intendo come si generi in essa il momento del riso, e come vi si figuri la satira. Può darsi che la contraddizione

(1) Parole attribuite a Mercurio nello *Spaccio della Bestia trionfante.*

(2) Il Bruno avvertì questa difficoltà, ma non la tolse. Così ne ragionano nel terzo dialogo del *De la Causa, Principio et Uno* due interlocutori:

DICSONO. Che dirai de la morte, de la corruzione, de' vizi, de' difetti, de' mostri? Volete che questi ancora abbiano luogo in quello ch'è il tutto, che può essere et è in atto tutto quello ch'è in potenza?

TEOFILO. Queste cose non sono atto e potenza, ma sono difetto ed impotenza, che si trovano ne le cose esplicate, per che non sono tutto quel che possono essere. Laonde non possendo essere insieme et ad un tratto tante cose, perdeno l'uno essere per aver l'altro, qualche volta confondeno l'uno essere con l'altro, e talor sono diminuite e monche e stroppiate per l'incompossibilità di questo essere e di quello, et occupazion de la materia in questo e quello ».

Ma perchè questi accoppiamenti degl'incompossibili? Contro a tale objezione si è spezzato sempre e si spezzerà il panteismo.

tragga la origine da una certa disformità preesistente fra l'intelletto e l'indole da una parte, e fra la virtù apprensiva e la raziocinativa da un'altra. Dell'indole e degli abiti intellettuali suoi quel tanto solo sappiamo ch'egli ne dice e ne lascia intendere. Di una sensitività squisita ne fan testimonio la delicatezza quasi muliebre dei lineamenti, la espressione meditabonda e melanconica del volto. Quando, nell'*Asino Cillenico*, egli fa dire ad uno degli interlocutori che agli alti e nobili spiriti si accoppia un organismo di compagini delicate e di fina e squisità complessione, a sè stesso, senza dubbio, e' vuole alludere. Nel titolo della sua commedia egli chiamasi il *Fastidito*, e *Accademico di nulla accademia*, e fa vie più manifesto l'abito della segregazione, la propensione naturale a discompagnarsi dagli uomini e a partirsi dalle loro usanze, che già abbastanza per quei nomi si significano, con aggiungervi il motto: *In tristitia hilaris, in hilaritate tristis*. Di sè stesso parlando, dice essere « delineatore del campo de la natura, sollecito circa la pastura dell'alma, vago de la coltura de l'ingegno, e Dedalo circa gli abiti de l'intelletto (1) ». Nell' Antiprologo della Commedia così si dipinge: « L'autore, se voi lo conosceste, direste ch'have una fisionomia smarrita; par che sempre sia in contemplazione de le pene de l'inferno; par sia stato a la pressa, come le barrette; un che ride, sol per far come fan gli altri. Per il più lo vedrete fastidito,

(1) Nella *Proemiale epistola* innanzi al *De l'infinito Universo e Mondi.*

restio e bizzarro: non si contenta di nulla, ritroso come un vecchio d'ottant'anni, fantastico come un cane ». Queste parole contraddirebbero a quell'intimo contentamento di cui, per beneficio della sua filosofia, in altri scritti, egli si loda di fruire; ma notisi che la commedia del *Candelajo* fu una delle prime opere da lui composte, quando appena era uscito d'Italia (1), e quando la sua filosofia, durando ancora il tempo della gestazione, doveva affaticargli l'animo di turbamenti e di sollevamenti angosciosi. E' si potrebbe credere anzi che la commedia nascesse in un momento di defezione del pensiero filosofico, di rimovimento dell'animo da' consueti suoi temi, e spiegare a questo modo la contraddizione avvertita più sopra, se noi non sapessimo che la commedia medesima fu stampata e pubblicata in Parigi nel 1582, cioè in quell'anno medesimo in cui furono pubblicati il *De Umbris Idearum*, ed alcuni altri scritti filosofici, e se non vedessimo, da altra banda, un riso indomabile, e una satira pervicace incorrere liberamente e spandersi per entro a quell'opere stesse, ove più incombe il problema, e più si travaglia negli ardui cimenti il pensiero.

Valga l'esempio.

Nello *Spaccio de la Bestia trionfante*, quello tra gli scritti del Bruno ove più adequatamente si manifesta la sua *mente dedalea*, egli introduce sè me-

---

(1) Credo che dia nel segno l'IMBRIANI, quando, nella già citata lettera, afferma, contro tutti i biografi del Bruno, che il *Candelajo* fu composto non in Italia, ma in Francia (*Il Propugnatore*, anno IX, parte II, pag. 83 e segg.).

desimo in figura di Momo, dio del riso e della redarguizione (1). Ivi stesso, Mercurio, istruendo Sofia di alcuni divini decreti, e volendo farle intendere come con pari sollecitudine in ogni cosa, sia grande, sia picciola, si adoperi la provvidenza, dottrina questa delle meglio preconizzate dal Bruno, così si esprime, riferendosi col discorso a Giove: « Ha ordinato che oggi a mezzo giorno doi meloni tra gli altri, nel melonajo di Franzino, sieno perfettamente maturi; ma che non sieno colti se non tre giorni a presso, quando non saran giudicati buoni a mangiare. Vuole che al medesimo tempo de la iviuma che sta a le radici del monte di Cicala, in casa di Gioan Bruno, trenta iviomi sieno perfetti colti, e diece sette cadano scalmati in terra, quindici siano rosi da' vermi; che Nasta, moglie d'Albenzio, mentre si vuole increspar li capelli de le tempie, vegna, per aver troppo scaldato il ferro, a brugiarsene cinquanta sette, ma che non si scotte la testa, e per questa volta non biastemi quando sentirà il puzzo, ma con pazienza la passe; che dal sterco del suo bove nascano dugento cinquanta doi scarafoni, de' quali quattordici sieno calpestati e uccisi per il piè di Albenzio, vinti sei muojano di rinversato, vinti doi vivano in caverna, ottanta vadano in peregrinaggio per il cortile, quaranta doi si retirino a vivere sotto quel ceppo vicino a la porta, sedeci vadano isvoltando le pallotte per dove meglio

---

(1) Di una trasformazione del Bruno in Momo fa parola Prudenzio nella *Cena delle Ceneri*.

li vien comodo, il resto corra a la fortuna.........
Che Ambrogio ne la centesima e duodecima spinta abbia spaccio et ispedito il negozio con la mogliera, e che non la ingravide per questa volta, ma ne l'altra, con quel seme in cui si convertisce quel porro cotto che mangia al presente con sapa e pane miglio ». Finita questa relazione, ch'è più lunga di molto, Mercurio risponde ad alcuni quesiti di Sofia con le parole già riferite di sopra: « t'inganni, Sofia, se pensi che non ne sieno a cura così le cose minime, » ecc. Qui vi è il riso, ma non la satira che non può capire nelle dottrine dal medesimo autore professate. Ma la satira si riversa copiosa in altri argomenti. Tutto lo *Spaccio della Bestia trionfante* è una violentissima satira (1). La *Cabala del Cavallo pegaseo* e l'*Asino Cillenico* sono satire non meno violente contro la *santa asinità* e la *santa ignoranza*. Ogniqualvolta se ne porge occasione si scherniscono dal filosofo, con manifesto compiacimento, i pedanti, i falsi sapienti, le donne, i tedeschi per la voracità loro, gl'inglesi per la grossolanità, gli ebrei come un ri-

(1) Non contro il Papa e contro la Chiesa come fu comunemente creduto, ma contro la superstizione e l'universa famiglia dei vizii umani. Il Bruno, sebbene sia stato creduto da alcuni autore del famoso libro *De tribus impostoribus*, attribuito anche a Federico II, al Boccaccio, all'Aretino ed a cento altri, non combatte con deliberato e tenace proposito il Cristianesimo. La sua filosofia lo levava al di sopra delle religioni positive. Lo *Spaccio della Bestia trionfante* è uno dei libri più morali che sieno stati mai scritti.

12

fiuto della natura (1). E' pare che la mente del Bruno non fosse atta alla discriminazione puramente scientifica delle cose, all'apprensione intellettiva schietta delle differenze e dei contrasti: il giudizio in lui si colora sempre di un riflesso etico od estetico. Ho detto già che nel Bruno s'affrontavano il poeta e il filosofo.

La commedia del *Candelajo* non è dunque senza molta connessione con l'opere filosofiche. Un medesimo riso, una medesima satira è comune a quella come a queste, e gli alti pensieri di queste riappajono e si possono riconoscere anche in quella. E' si potrebbe anzi dire che la commedia fa un corpo solo con quella parte degli scritti del filosofo, dove, come nella *Cabala del Cavallo pegaseo*, e nello *Spaccio della Bestia trionfante*, si dà opera al còmpito filosofico negativo e critico, a cui fa riscontro il positivo ed instaurativo.

Lo stile del Bruno è l'immagine viva della mente onde muove. Ad un'amplissima varietà di forme, di figurazioni e di processi, s'accoppia in esso un'efficacia impareggiabile. Pien di vitale fervore esso non si

---

(1) Nella *Cabala del Cavallo pegaseo* si dice che gli Ebrei sono « di natura, ingegno e fortuna saturnini e lunari, gente sempre vile, servile, mercenaria, solitaria, incomunicabile et inconversabile con l'altre generazioni, le quali bestialmente spregiano, e da le quali per ogni ragione son degnamente dispregiati ». L'odio del Bruno contro gli ebrei nasce principalmente da ciò che, fra tutti i popoli, essi furono i più remoti dall'idea panteistica. Ond'è che paragonandoli con gli egizii, i quali vi furono molto prossimi, cerca di far spiccare la inferiorità loro.

adagia ne' simmetrici spartimenti retorici, nè si compone secondo schemi architettonici, ma si devolve per effluente, organica funzione. Di natura proteiforme, con pari agevolezza s'adegua al più arduo pensiero della mente disquisitiva, e al più volgar sentimento di un'anima abjetta. Le parole vi si affrontano in riscontri impensati, e dal cozzar loro erompe sfavillando nuova luce d'idee. Esso è un vivo fermento di peregrini concetti, d'immagini epifaniche, di clausole feconde. La lingua copiosa, proporzionata alla varietà e al numero delle cose che per essa si debbono significare, non conosce, o disprezza, i ritegni e le leggi dell'accademica purità, e s'impingua di elementi tratti così da' ripositorii più augusti dell'eloquenza classica, come dagli ultimi fondi della parlata vernacola. Un istrumento sì fatto era necessario ad un ingegno che, senza smarrir mai l'equilibrio, trascorre tutti i gradi dell'essere, dagli imi termini del reale ai superni dell'ideale. Sia che raffronti, e associ o sceveri i termini del pensiero, sia che narri o descriva, la virtù sua rimane sempre eguale a sè stessa (1).

---

(1) Certe tropologie del Bruno sono di un'efficacia senza pari; così, quando di un inetto ragionatore dice che è venuto armato *di parole e scommi che si muoiono di fame e freddo*. Certe comparazioni scolpiscono, come là dove di due prosuntuosi sapienti dice che *l'uno parea il conestabile de la gigantessa de l'orco, l'altro l'amostante de la dea riputazione* ». Nella *Cabala del Cavallo pegaseo* così è descritto Don Cocchiarone, mistiriarca filosofo: « Don Cocchiarone pien d'infinita e nobil maraviglia sen va per il largo de la sua sala, dove rimosso dal rude ed ignobil volgo, se la spasseggia, e rimenando or quinci

Il *Candelajo* non è scevro di oscenità, anzi, nella parola, è più osceno della stessa *Calandria*. Questa oscenità non è tutta nell'objetto come nella *Mandragola*, ma non è nemmeno parte nell'objetto, parte nella coscienza che se lo propone, come nella *Calandria*. La coscienza del Bruno non fu e non poteva essere una coscienza oscena: se si considera più da presso, quella che nella commedia pare oscenità soverchia e con deliberato proposito contribuita dall'autore, non è veramente tale. Dinnanzi alla mente di chi si leva alla suprema ontologica considerazion delle cose, il turpe dei fatti sussiste, ma sparisce il turpe delle parole, la categoria del disonesto si conserva, si dilegua la categoria dell'osceno. Però dice egli nella *Epistola esplicatoria* che precede lo *Spaccio della Bestia trionfante:* « Qua Giordano parla per volgare, nomina liberamente, dona il proprio nome a chi la natura dona il proprio essere; non dice vergognoso quel che fa degno la natura; non copre quel ch'ella mostra aperto, chiama il pane pane, il vino vino, il capo capo, il piede piede, et altre parti di proprio nome; dice il mangiare mangiare, il dormire dormire,

---

or quindi de la litteraria sua toga le fimbrie, rimenando or questo or quell'altro piede, rigettando or verso il destro, or verso il sinistro fianco il petto, con il testo commento sotto l'ascella, e con gesto di voler buttar quel pulce ch'ha tra le due prime dita, in terra, con la rugata fronte cogitabondo, con erte ciglia et occhi arrotondati, in gesto d'un uomo fortemente maravigliato, conchiudendola con un grave et enfatico suspiro, farà pervenir a l'orecchio de' circostanti questa sentenza: *Hucusque alii Philosophi non pervenerunt.*

il bere bere, e così gli altri atti naturali significa con proprio titolo ». De' suoi costumi noi non sappiamo gran che, ma, in questo caso, l'opere fan testimonio della vita. Può darsi che quella signora Morgana, a cui è dedicato il *Candelajo*, e che da taluno si credette persona fantastica, sia stata un'amante sua, ma egli, in generale, non fu troppò inclinato all'amore, e qual concetto avesse delle donne si può vedere nella epistola che precede gli *Eroici Furori* (1).

Ma il *Candelajo* non si connette alle opere filosofiche per ragion soltanto del riso e della satira che ha comune con quelle; esso vi si connette ancora mediante un vincolo di più positiva natura. La filosofia che in quell'opere trovasi esposta ne forma in certa guisa il sostrato: la commedia è una rappresentazion della vita quale l'apprende la mente che ha escogitate le dottrine della *causa una* e dell'*universo infinito*. Nella dedicatoria alla signora Morgana ricorda il Bruno i principii fondamentali della sua filosofia: « Il tempo tutto toglie e tutto dà; ogni cosa si muta, nulla si annichila; è uno solo che non può mutarsi, un solo è eterno, e può perseverare eternamente uno, simile e medesmo. Con questa filosofia l'animo mi si aggrandisce, e mi si magnifica l'intelletto ». E un po' più oltre: « Tutto quel ch'è, o è qua,

(1) È curioso vedere il panteista Bruno accordarsi col pessimista Schopenhauer nell'argomento dell'amore. Quegli, come questi, accusa la donna di farsi complice della natura nell'opera della procreazione. Qui c'imbattiamo in una seconda contraddizione della mente del Bruno maggior della prima, e più di quella difficile a risolvere.

o là, o vicino, o lungi, o adesso, o poi, o presto, o tardi ». Ed ivi stesso accennando al *De Umbris Idearum*, stampato quell'anno medesimo in Parigi, dice che la candela di quel suo candelajo « potrà chiarir alquanto certe ombre delle idee, le quali invero spaventano le bestie ». Che la commedia abbia alcun riposto intendimento si rileva dal Proprologo (1), ov'è detto: « Questa è una specie di tela che ha l'ordimento e tessitura insieme. Chi la può capir la capisca, chi la vuol intendere l'intenda ». E poco più oltre si trova soggiunto: « Considerate chi va, chi viene, che si fa, che si dice, come s'intende, come si può intendere; chè certo, contemplando quest'azioni e discorsi umani col senso d'Eraclito, o di Democrito, arete occasion di molto o ridere o piangere ». — « Eccovi avanti gli occhi oziosi principii, debili orditure, vani pensieri, frivole speranze, scoppiamenti di petto, scoverture di corde, falsi presuppositi, alienazion di mente, poetici furori, offuscamento di sensi, turbazion di fantasia, smarrito peregrinaggio d'intelletto, fede sfrenata, cure insensate, studj incerti, semenze intempestive, e gloriosi frutti di pazzia ». La commedia non intende dunque a promuovere il facile riso della ilarità. Essa vuol promuovere un riso che da altri facilmente si possa volgere in pianto. Non vuol fare le *azioni* e i *discorsi umani* oggetto di scherno e di beffa solamente, ma di una certa considerazione ancora, inqui-

(1) La commedia è preceduta da una Dedicatoria, da un Argomento, da un Antiprologo, da un Proprologo e dalla parlata di un bidello.

sitiva e grave, che s'addentri nelle cose. Della vita e del mondo rappresenta le insufficienze, le difformità, gli aspetti manchevoli, incongrui e mostruosi, e quella viziosa condizione delle cose *che non sono tutto quello che possono essere*. La commedia mostra una delle facce del pensiero del Bruno, quella che guarda alla realtà scorretta ed antinomica, mentre l'altra si volge all'aspetto integrato e simmetrico dell'assoluto. Il *Candelajo* e il *De la Causa*, *Principio et Uno* sono il primo e l'ultimo termine di uno stesso processo mentale: nel mezzo si colloca lo *Spaccio de la Bestia trionfante*, dove si opera la conversione del reale all'ideale.

Le parole testè riportate dal Proprologo mostrano quale sia, oltre che l'intendimento, anche l'indole della commedia. Il Bruno in essa si leva, come dagli abiti del suo pensiero è forzato di fare, alla considerazione universale umana: egli si toglie da quel costume e far novelliero ch'è di tutti quasi i comici del cinquecento. Il *Candelajo* non trae origine da una di quelle scandalose novelluzze nate in un crocchio di commari pettegole, sparse in un vicinato, raccolte poscia da un bell'umore e fatte, con l'ajuto dell'arte, degna vivanda di arguti palati (1). Essa si genera nella mente del suo autore dallo stêsso spettacolo vasto e tumultuoso della vita. Non vi si trova pertanto, nè vi si poteva

---

(1) Può la *Mandragola* aver preso occasione da uno scandalo cittadinesco, ma non l'essere. Le ragioni intime della commedia preesistono al fatterello che porse il nucleo concreto dell'azione.

trovare l'unità dell'azione. Nell'Argomento dice l'autore: « Son tre materie principali intessute insieme ne la presente commedia: l'amor di Bonifacio, l'alchimia di Bartolomeo, e la pedantaria di Manfurio ». Queste tre *materie* ritraggono il sentimento, il sapere, l'industria, i momenti massimi dello spirito e della vita; ma il sentimento falso, il sapere vano, la industria inutile, dal cui affrontarsi ed interferire nascono quegli *oziosi principii*, quelle *frivole speranze*, quelle *turbazioni di fantasia*, quelle *cure insensate*, e quei *gloriosi frutti di pazzia* di cui nel Proprologo si ragiona. L'unità dell'azione è assai efficacemente supplita dal l'unità dell'idea. La commedia è piena di personaggi, de' quali pochi sono che insieme abbiano veramente attinenza: un amatore taccagno, una meretrice ingorda, una negoziosa mezzana, un pazzo alchimista, un ozioso e moltiloquo pedante, un truffator maestro d'incanti, un cinedo alunno, e mogli corrotte, e bari e giuntatori matricolati, vivi vivi raccolti dalla taverna e dal trivio; essa è piena di fatti che niuna connessione han fra loro, operazioni vane, inganni trionfali, decezioni ridevoli, provvedimenti inutili, scontri e viluppi d'ogni maniera; tuttavia questo mondo così vario, così discorde, così confuso, finisce per lasciar nell'animo una sola impressione, segno certo che una è in fondo l'idea che lo regge.

Il Candelajo (1) che dà il titolo alla commedia è il

(1) Questo nome cela un significato osceno, secondochè giustamente fa osservare l'Imbriani in quella già citata sua lettera. Certi costumi congetturabili dell'amator Bonifacio, tro-

personaggio principale della prima *materia*, dove è ritratto il vano, falso e corrotto amore. Innamorato della signora Vittoria, cortigiana masseriziosa ed astuta, egli, invasato dall' *umor cupidinesco*, tuttochè abbia giovane e bella moglie, si strugge del desiderio di possedere colei che gli sembra la più perfetta fra quante donne abbia il mondo. Ma questa rabbia amorosa non lo travolge tuttavia così fuor della sua natura ch' egli voglia, per contentarsi, sciogliere i lacci della borsa, ed all'amata che lo sollecita e preme con ripetute richieste, risponde con molte promesse, con qualche sonetto spropositato e con picciol presente di confetture. Lucia, mezzana, maneggia tutto il negozio e, d'accordo con Vittoria, spia il tempo e l'occasione di levar con inganno a Bonifacio quello che con la persuasione non si riesce a levargli. Bo-

---

vano riscontro e, se mai si può dire, illustrazione in quelli, non congetturabili, ma molto palesi del marescalco nella commedia dell'Aretino. Il *flagello dei principi* (e *dei* ...., secondochè ebbe a dire, non so se veracemente o calunniosamente, quell'altro buon soggetto del Franco), non poteva curarsi di tacere in un personaggio fantastico ciò che in lui altri pubblicamente riprendevano. Il marescalco, acerrimo odiator delle donne, non vuol saperne di nozze, e si contenta di vivere *graecatim* col suo ragazzo Giannico. Di tal costume si sapeva qualcosa a que' tempi anche nelle corti dei principi e dei papi. (V. il *Marescalco*, atto I, sc. VI, atto II, sc. IV e sc. XI, e la *Cortigiana,* atto I, sc. XXII). Messer Bonifacio confessa di essere arrivato sino a quaranta e non so che anni, senz'essersi *coinquinato cum mulieribus*. Forse il Bruno, nell'ideare questo personaggio, si ricordò di quello dell'Aretino, ed in vero delle commedie di costui pare siasi ricordato in più d'un luogo della sua, come accadrà di notare più oltre.

nifacio, da canto suo, studia un modo d'avere ciò che desidera con la minor possibile spesa, e volentieri farebbe qualche inganno all'amata; ma poichè, per non essersi, come dice egli stesso, insino ad età più che matura, mai *coinquinato con femmine*, poco immagina e meno sa delle arti di costoro, ragion vuole che da ultimo su lui ricada l'inganno e la beffa. Egli ricorre alle arti di un negromante affinchè con qualche maleficio obblighi la Vittoria a donar per amore ciò ch'e' non vuol pagar di quattrini. Il negromante Scaramurè, come il compare suo della commedia dell'Ariosto, che appunto ha per titolo il *Negromante*, è un solenne ciarlatano ed un tristo di tre cotte, ma ha un'aria più autorevole ed un fare più dottorale: spiattella, com'entra in iscena la prima volta, alcune gravi dottrine astrologiche, infiora il suo discorso di clausole latine, investiga il modo onde s'innamorò Bonifacio, e riconosciuto essere stato per fascinazione, gli promette ogni ajuto ed esito felice al negozio (Atto I, sc. X). Nella scena III dell'atto III, egli presenta al galante amatore una statuetta di cera, formata secondo le regole dell'arte, e gl'insegna com'e' n'abbia ad usare per ottenere il fine dell'incantesimo. La spesa monta a sette ducati per quella volta. Bonifacio, che non è uomo razionale se non quando lo toccano nella borsa, li mette fuori assai malvolentieri ed esclama:

In nome del diavolo, io procedo per via d'incanti per non aver occasione di pagar troppo. Incanti e contanti!

Egli si ritrae a fare sperimento del talismano ama-

torio. Scaramurè, simile in ciò al compare della commedia dell'Ariosto, s'accorda con Lucia e con Vittoria per giuntare in qualche bello ed utile modo l'amante parsimonioso.

Nella scena V dell'atto I compare il pedante Manfurio, per certo una delle più comiche figure che sieno sul teatro. Nel Proprologo dice l' autore parlando di lui: « Eccovi presente un' acutezza da far lacrimare gli occhi, arricciar i capelli, stupefar i denti, petar, rizzar, tossire e starnutare ». Un certo Ottaviano, personaggio di secondaria importanza nella commedia, lo chiama, beffandosi di lui, « maestro gentile, attilato, eloquentissimo, galantissimo, architriclino e pincerna delle muse » (Atto II, sc. I). La sua scienza è un fondaco di rigattiere, un ghetto, un mercato di fruste ed inutili masserizie; la sua coscienza è l' *incognito indistinto* di Dante. Al proprio ingegno dà il nome di Marte: la grammatica è il suo vangelo e il suo codice; per lui le cose che sono ben dette sono per questo medesimo anche ben fatte. La sua filosofia non si affatica intorno al perchè delle cose, ma sì intorno al perchè delle parole. Nella scienza delle etimologie nessuno gli può contender il primato. Deriva *muliercula* da *mollis Hercules*, e pago di sè esclama come il romano: *Nulla dies sine linea*. Interrogato se certi versi sieno suoi veramente, egli, per chiuder la bocca al dubbio con un argomento irrepugnabile, snocciola l' un dietro l' altro tutti i modi latini dell'affermare. Scrive un'epistola amatoria per Bonifacio che ne l' ha richiesto e la fa recapitare a costui da Pollula suo alunno. Che poi tra l'alunno ed il maestro

siaci non so che dimestichezza più greca che latina, è fatto intendere in qualche luogo, sebbene non sia detto espressamente in nessuno.

Il Bruno aveva in grande avversione i pedanti, e li fa entrare dove può per vituperarli e beffarsene. Uno se ne trova nel *De la causa, Principio et Uno* (Poliinnio) (1), un altro nel *De l'infinito Universo e Mondi* (Fracastorio), un terzo nella *Cena de le Ceneri* (Prudenzio) (2), un quarto nella *Cabala del Cavallo pegaseo* (Coribante); ma questo Manfurio, come quello che si trova in luogo più acconcio al suo carattere, vince di gran lunga tutti gli altri, ed anzi può a dirittura chiamarsi il ginnasiarca, l'*architriclino* ed il *pincerna* di quanti mai furon pedanti nel mondo.

Egli saluta, entrando in iscena, l'alunno Pollula, il quale s'è accozzato con un Sanguino, furfante, delle cui gesta è piena di poi la commedia:

Bene reperiaris, bonae, melioris, optimaeque indolis adulescentule. Quomodo tecum agitur? ut vales?

---

(1) Questo Poliinnio comincia il dialogo quarto con un soliloquio in tutto simile a quelli di Manfurio nella commedia.

(2) In un certo luogo Prudenzio interrompe un racconto che fa Teofilo, altro interlocutore; e dove questi dice *dopo il tramontar del sole*, muta e supplisce: *Già il rutilante Febo, avendo volto al nostro emisfero il tergo, con il radiante capo ad illustrar gli antipodi sen giva.*

FRULLA. Di grazia, *magister,* raccontate voi, per che il vostro modo di recitare mi soddisfa mirabilmente.

PRUDENZIO. Oh, s'io sapessi l'istoria.

FRULLA. Or tacete dunque, nel nome del vostro diavolo.

Pollula si scusa di non potersi trattenere con lui, ed egli:

Ho buttati indarno i miei dictati, li quali nel mio almo minervale (excerpendoli da l'acumine del mio Marte) ti ho fatto nelle candide pagine col calamo di negro *atramento intincto exarare*. Buttati, dico, *incassum*, *cum sit* che a tempo e loco, *eorum servata ratione*, servirtene non sai. Mentre il tuo precettore con quel celeberrimo *apud omnes, etiam barbaras, nationes,* idioma lazio ti sciscita, tu *etiamdum*, persistendo nel commercio *bestiis similitudinario* del volgo ignaro, *abdicaris a theatro literarum*, dandomi responso composto di verbi, quali da la balia *et obstetrice in incunabulis* hai susceputi, *vel*, *ut melius dicam*, suscepti. Dimmi, sciocco, quando vuoi *dispuerascere?*

SANGUINO. Maestro, con questo diavolo di parlare per gramuffo, o catacumbaro, o delegante e latrinesco, ammorbate il cielo, e tutto il mondo vi burla.

MANFURIO. Sì, se questo megalocosmo e macchina mundiale, o scelesto et inurbano, fusse de' pari tuoi referto e confarcito.

Tale è il gergo ribaldo di cui fa uso in tutta la commedia il magister. Nell'accommiatare in fine Pollula e Sanguino e' dice loro: « Itene dunque coi fausti volatili » (1).

---

(1) Non si può negare che Manfurio non abbia qualche somiglianza col pedante del *Marescalco* dell'Aretino. Questo pedante parla ancor esso un gergo mescolato d'italiano e di latino. Così nella scena IX dell' atto I esorta egli il marescalco a tor moglie: « Caro et unico marescalco, *animadverte* là nel vecchio Testamento, e vedrai *oculata fide* sì come erano expulsi de i templi et interdettogli *ignem et aquam*, tutti quelli

Nella scena VI dell'atto III Giovanni Bernardo, pittore, domanda a Manfurio d'onde venga la parola *pedante*.

MANFURIO. *Lubentissime* voglio dirvelo, insegnarvelo, declararvelo, *palam* farvelo, insinuarvelo, e, *particula coniunctiva in ultima dictione apposita*, enuclearvelo, *sicut, ut, velut, veluti, quemamodum, nucem Ovidianam meis coram discipulis, qua melius nucleum eius edere possint, enucleavi*. Pedante vuol dire quasi pede ante, *utpote quia*

---

che sterili di prole conculcavano la macchina mondiale, e dal motore, dal donatore signati e maledicti, andando *de malo in peius*, erano fino da lo ignaro volgo delusi, imperò che *ars deluditur arte;* il nostro Cato. E per l'opposito, come Dione istorico da noi grammatici di greco in latino e di latino in materna lingua translato narra, conta et esprime, dice che il Maximo Ottavio sempre Augusto, con prolixa orazione exaltò *usque ad sidera* gli abundanti di prole, e per antifrasim con quanto improperio egli repulsò gli sterili et inutili, il prefato Dione anco spiana, che mal per chi gli si coadunò intorno senza i nati dolcissimi ». Il *Marescalco* fu stampato la prima volta nel 1533, e ristampato molte volte di poi. A me par certo che il Bruno nell'ideare il suo Manfurio abbia avuto nella memoria il pedante dell'Aretino. Del resto, com'ho già detto, in più luoghi del *Candelajo* si trovan riscontri con le commedie di costui. Per esempio, la lettera che Bonifacio manda alla signora Vittoria, ricorda quella che Maco, nella *Cortigiana,* manda alla signora Camilla (atto II, sc. XI), il qual Maco diventa poeta per amore, appunto come Bonifacio. Dal Manfurio del Bruno deriva per contro, in parte, il Métaphraste del *Dépit amoureux*, del Molière; Métaphraste fa sua la etimologia che Manfurio dà della parola *maestro*:

Maître est dit *a magis ter*,
C'est comme qui diroit trois fois plus grand.

Il Molière conobbe, o l'edizione originale del *Candelajo*, o la traduzione francese che se ne pubblicò nel 1633 col titolo: *Boniface et le Pédant.*

have lo incesso prosequitivo col quale fa andare avanti gli *erudiendi pueri, vel per strictiorem arctioremque etymologiam, per, perfectos, dan, dans, te thesauros.*

Giovanni Bernardo non gli fa buona questa etimologia e gliene suggerisce un'altra: *pe, pecorone: dan, da nulla: te, testa d'asino.*

Nell'atto primo comparisce in iscena anche Bartolomeo, il terzo personaggio principale, il quale è menato per il naso da un Cencio, maestro di giuntare, che gl'insegna a far l'oro, e nella scena XI si dà a conoscere con uno sproloquio dove trincia del filosofo naturale, e ragionando d'alchimia con Giovanni Bernardo, che fiuta in lui il truffatore, si volge su per le dita come un protoquamquam, Ermete, Avicenna, Alberto Magno. I tre personaggi principali attendono ciascuno alla propria pazzia, d'onde son per cavar danno e vergogna, mentre altri ve n'ha che s'aggiran loro d'intorno e preparansi a trarne guadagno e sollazzo.

Cominciano a mostrarsi sulla scena certe figure sospette, che puton di capestro e di galera un miglio di lontano. Il primo a comparire è Sanguino, che si burla di Manfurio, e contro cui Manfurio compone alcuni versi ridicoli. Poco di poi si fa innanzi un certo Barra, il quale in una scena lepidissima (la VI dell'atto II) racconta alla mezzana Lucia un bel caso amoroso occorsogli con Marta, moglie di Bartolomeo l'alchimista (1). Nella scena VII dell'atto III, lo stesso

(1) Come cosa comicissima e nuova nella commedia di quei

Barra ed un suo buon sozio, Marca, si raccontano, l'uno all'altro, certe storie di scrocchi fatti da loro a cert' osti, ed io non credo che in tutta la letteratura *picaresca* degli Spagnuoli, a cominciare dal *Lazarillo de Tormes*, vi sia nulla che possa reggere al paragone di questi comicissimi racconti. Mi basterà di riferire qui quello di Barra che è del seguente tenore:

.... L'altrieri, venendo da Nola per Pumigliano, dopo che ebbi mangiato, non avendo troppo buona fantasia di pagare, dissi al tavernaio: Messer oste, vorrei giocare. A qual gioco, disse lui, volemo giocare? Qua ho de' ta-

---

tempi, trascrivo alcuni passi del racconto di Barra, lasciando che il lettore supplisca il resto con la fantasia.

« Questa vecchiazza barba di cocchiara richiesta da me se mi voleva far quel piacere, rispose no, no, no, no..... Ed ella rispose: va via, va via, via, via, via, via, via, via, via, mal uomo.... Se lei avesse detto una volta va via, forse io avrei smaltito di quella sicurtà che li tanti no mi avevano data, ma per che, ripigliando due volte il fiato, disse più di quindici volte via, via et io ho udito dire da mastro Manfurio che le due negazioni affermano e molto più le tre, ecc. ».

La cosa finisce come ognuno s' immagina. Barra, prima di concludere, ripete le repulse e le invettive di colei che più assai temeva di vincere che d'esser vinta.

« Gaglioffo, disonesto, ricercatore, cubiculario! dirò al padre mio spirituale che tu m' hai fascinata. Ma tu con tutte le tue parole non bastarai giammai di farmiti consentire; nè con tutte tue forze giammai verrai a quell' effetto che ti pensi; e s' il provassi ecc. ecc. ».

E poi s'ha a sentire certi critici a dire che l'Italia non ebbe la vera commedia. D'altro parere fu il gran Molière, che la corseggiò come un saracino, e lo Shakespeare che ne levò pur qualche spoglia.

rocchi. Risposi: A questo maledetto gioco non posso vincere, perchè ho una pessima memoria. Disse lui: Ho di carte ordinarie. Risposi: Saranno forse segnate che voi le conoscerete. Avetele che non sieno ancora state adoperate? Lui rispose di no. Dunque pensiamo ad altro gioco. Ho le tavole, sai. Di queste non so nulla. Ho de' scacchi, sai. Questo gioco mi farebbe rinegar Cristo. Allora gli venne il senapo in testa. A qual dunque diavolo di gioco vorrai giocar tu? Proponi. Dico io: A stracquare a pallamaglio. Disse egli: Come a pallamaglio? vedi tu qua tali ordegni? vedi luoco da posservi giocare? Dissi: a la mirella: Questo è gioco da facchini, bifolci e guardaporci. A cinque dadi. Che diavolo di cinque dadi? mai udii di tal gioco. Se vuoi, giochiamo a tre dadi. Io gli dissi che a tre dadi non posso aver sorte. Al nome di cinquantamila diavoli, disse lui, se vuoi giocare, proponi un gioco che possiamo farlo e voi et io. Gli dissi: Giocamo a spaccastrommola. Va, disse lui, chè tu mi dai la baia; questo è gioco da putti; non ti vergogni? Or su, dunque, dissi, giocamo a correre. Or questa è falsa, disse lui; et io soggiunsi: Al sangue della intemerata che giocarai. Vuoi far bene? disse, pagami, e se non vuoi andar con Dio, va col prior de' diavoli. Io dissi: Al sangue de le scrofole che giocarai. E che non gioco, diceva. E che giochi, dicevo. E che mai mai vi giocai. E che vi giocarai adesso. E che non voglio. E che vorrai. In conclusione comincio io a pagarlo con le calcagne, ideste a correre. Et ecco quel porco che poco fa diceva che non voleva giocare, e giurò che non volea giocare, giocò lui, e giocorno due altri suoi guatteri, di sorta che per un pezzo, correndomi a presso, mi arrivorno e mi giunsero con le voci. Poi ti giuro per la tremenda piaga di S. Rocco, che nè io li ho più uditi, nè essi m'hanno più visto.

Nella scena seguente Sanguino, Barra e Marca s'accordano di travestirsi da birri per aver miglior agio a farne qualcuna delle loro; ma prima che a ciò si

venga, Corcovizzo, un altro socio di quella onesta brigata, leva di sotto a Manfurio (sc. X) una decina di scudi. Vedendo il gaglioffo darsela a gambe, grida il pedante (sc. XI):

Olà, olà, qua, qua! aiuto, aiuto! Tenetelo, tenetelo! A l'involatore, al surreptore, al surreptore! Al fure, amputatore di marsupii et incisor di crumene!

Barra e Marca, i quali accorrono alle grida, fingono di lasciarsi fuggire il ladro di mano per non intendere quel che il pedante si voglia col suo fure e col suo surreptore.

Barra. E voi per che non cridavate al mariolo, al mariolo? che non so che diavolo di linguaggio avete usato.

Manfurio. Questo vocabolo che voi dite non è latino, nè etrusco, e però non lo proferiscono i miei pari.

Questa è la prima disgrazia che capita a Manfurio, ma l'aspettan dell'altre. Sanguino, nella scena XII, gli promette di fargli ricuperare gli scudi, e lo fa travestire perchè possa occultamente andarne con esso lui al luogo dove il ladro si cela. Manfurio muta i panni magistrali coi cenci d'uno dei sozii « ad imitazione di Patroclo, che con le vesti cangiate si finse Achille, e di Corebo che apparve in abito di Androgeo, e del gran Giove (*poetarum testimonio*) per suoi disegni in tante forme cangiato ». Schernito e novamente rubato, ei ricomparisce con in dosso un *deptlato palliolo*, e in capo un *capiziolo vetusto*, nella scena XI dell'atto IV, e narra in un soliloquio la sua sciagura. Nella scena XVI egli casca nelle mani de'

falsi birri, che accusandolo d'aver rubato quel mantelluccio che ha sulla persona, ne lo vogliono menar in prigione. Il malcapitato s'argomenta di provar loro com' egli sia un *magister* e non un ladro.

Vi reciterò cento versi del poeta Virgilio; *aut per capita* tutta quanta l'Eneide. Il primo libro secondo alcuni comincia: *Ille ego qui quondam;* secondo altri, che dicono quei versi di Varro, comincia: *Arma virumque cano;* il secondo: *Conticuere omnes;* il terzo: *Postquam res Asiae;* il quarto: *At regina gravi;* il quinto: *Tu quoque littoribus nostris;* il sesto: *Conticuere omnes*(1).

Gli sbirri non se ne persuadono, e a suon di busse lo trascinano dove gli sarà fatto l'ultimo danno e l'ultima vergogna.

Intanto si maturan le frodi che, conforme al tema della commedia, debbono patire gli altri due personaggi principali. Vittoria, Lucia, Scaramurè, i gaglioffi trasformati in birri, Carubina moglie di Bonifacio, e Giovanni Bernardo che di costei è perdutamente innamorato, e cerca un modo di soddisfar la sua brama, s'accordano per burlare e punire il candelajo. Lucia dà a credere a costui che Vittoria è stata improvvisamente invasata dell'amor suo, ed egli si loda degl'incanti del negromante, di cui pargli essere questo il frutto. Camuffato, per non darsi a conoscere, in guisa da parere Giovanni Bernardo, egli andrà a

---

(1) I principii del V e del VI libro son falsamente indicati, forse per dar segno del turbamento d'animo ond'è incolto il povero pedante rubato, bastonato e vilipeso.

trovare l'amica. Giunto dove penserà di poter finalmente godere dell'amor suo, troverà, in luogo dell'amica, la moglie. Nella scena XII, Carubina fa intendere in aristofanesco linguaggio a Lucia come vuol trattare il marito infedele.

Intanto, nel medesimo atto IV, viene a compimento l'inganno dell'alchimista Cencio e la sciagura di Bartolomeo. S'è già veduto a che cosa attenda la Marta mentre il marito è affacendato intorno ai fornelli ove prepara la rovina propria. Nella scena IX, la stessa Marta, la quale non ha che un pensiero in mente, si duole della freddezza e della trascuraggine del marito:

> Ieri feci dir la messa di S. Elia contro la siccità. Questa mattina ho speso cinque altre grana di limosina per far celebrar quella di S. Gioachino et Anna, la quale è miracolosissima a riunir il marito con la moglie. Se non è difetto di devozione dal canto del prete io spero di ricevere la grazia.

Noi riconosciamo qui il sentimento religioso che campeggia nella *Mandragola*, e che si ritrova nella *Cortigiana* dell'Aretino, nella *Pinzocchera* del Lasca, e in altre commedie senza numero. La medesima condizione della coscienza porge argomento alla medesima satira. Nella scena seguente ecco Bartolomeo, scoperto ormai l'inganno di quella sua alchimia, darsi a tutti i diavoli, giurare e spergiurare che con un laccio ad ogni modo ha a torsi fuori d'angoscia. La moglie, nel vederlo così insatanassato, ricorre alle formole deprecative della superstizione.

> Jesù, S. Maria di Piedigrotta, Vergine Maria del ro-

sario, Nostra Donna di Monte, Santa Maria Apareta, Avocata nostra di Scafata! Alleluia, alleluia, ogni male fuia! Per San Cosmo e Giuliano, ogni male sia lontano! Male male sfiglia sfiglia, va lontano cento miglia!

Su questi errori, su queste frodi, su queste disonestà, su questi viluppi e su questi preparamenti di nuovi inganni, si chiude l'atto IV, e s'apre il V, lunghissimo, pien di cose, e ordinato a consumar lo strazio e la vergogna della pazza triade a cui la commedia s'incardina. Nella scena II Bartolomeo e un Consalvo droghiere, a cui l'alchimista Cencio aveva data una certa polvere da vendere chiamata *pulvis Christi*, la quale esso Bartolomeo comperava per le sue esperienze, si picchian di santa ragione e son menati via dalla corte di Sanguino. Nella scena X, Bonifacio, che ha già scontato con la moglie il suo errore, sopraggiunto da Giovanni Bernardo, è da costui, che lo accusa d'essersi travestito ad immagine sua per far qualche birbonata, dato in mano dei medesimi birri. Nella scena XI il medesimo Giovanni Bernardo piega Carubina alle sue brame. Nella XII, Bartolomeo e Consalvo ricompajono legati dosso a dosso, e spogliati dagli sbirri. E' s'ingiuriano, si maledicono, si minacciano, cascano in terra e vi stanno finchè sopravvien Scaramurè che li scioglie. Nelle scene che seguono, sino alla XXIV, si rappresenta il fine delle avventure di Bonifacio. Scaramurè finge d'interceder per lui presso il capitan Palma, ciò è Sanguino, gli fa intendere, con le ragioni stesse dell'arte necromantica, qual sia stata la causa che gli fe' trovar Carubina in luogo di Vittoria, mostra di

rappattumarlo con la moglie e con Giovanni Bernardo, e ottien dal capitano che sia lasciato libero con solo un po' di mancia che si dia a que' compagni de la giustizia perchè non fiatino. Tutte queste scene, alcune delle quali eccedono un po' nella lunghezza, son piene di verità, di vita, e di riso. La XVIII, dove Scaramurè, fingendo di voler persuadere il capitano, comincia dalla larga con un ragionamento in aria, e parla degli ordinamenti pubblici che s'avevano in Italia circa alle meretrici e ai lupanari, mentre Bonifacio si muor d'impazienza e d'angoscia, e gli fa premura perchè venga al proposito, è a dirittura impareggiabile. Burlato, frodato nella tasca e nell'onore, rabbuffato dalla moglie e dal nuovo amante di costei, Bonifacio si chiama in colpa, abbraccia quella, a questo si raccomanda, onora Scaramurè, ringrazia a man giunte il capitano, e, lodando il ciel d'ogni cosa, se ne va ai suoi fatti.

Bonifacio e Bartolomeo hanno avuto ciascuno il suo. Il primo non sa de' casi proprii tutto quello che gli altri sanno, e si contenta; del secondo non ci si fa intendere come finisca. Resta Manfurio a chiudere, non l'azione, ma la commedia, e, come ragion vuole, questo uffizio gli procaccia nuova vergogna. L'ultimo vilipendio è a lui serbato. Non basta lo scherno, non basta il danno degli scudi rubati, non bastan le busse; un ultimo strazio gli debb' esser fatto. O paghi il prezzo della sua liberazione, o si soggetti a ricevere tante spalmate in sulle mani, o tante staffilate in quella parte del corpo, ov'egli è solito darle ai suoi *puerulí*. Il pover uomo che ha ancora alquanti scudi

nella giornea, non volendoli perdere, smania nel bivio crudele, o nel trivio, che voglia dirsi, d'onde nol potrebbe levare tutto il trivio e il quadrivio della sua scienza. E' s'ajuta come può con l'apoftegma di un filosofo antico, ed elegge le spalmate; ma com'ha fatto saggio delle prime, muta consiglio, e domanda in grazia le staffilate. Un di que' buon fanti se lo leva a cavalluccio, e Sanguino comincia a batter la zolfa, ordinando al pedante di tener bene il conto.

SANGUINO. Al nome di S. Scoppettella, conta, tof.

MANFURIO. Tof, una. Tof, oh, tre. Tof, oh, ohi, quattro. Tof, oimè, oimè! Tof, ahi, oimè! Tof, o per amor di dio, sette.

SANGUINO. Cominciamo da principio un'altra volta; vedete se dopo quattro son sette. Dovevi dir cinque.

MANFURIO. Oimè! che farò io! Erano *in rei veritate* sette.

SANGUINO. Dovevi contarle ad una ad una. Orsù via, di nuovo. Tof.

MANFURIO. Tof, una. Tof, oimè! due. Tof, tof, tof, tre di dio. Tof, non più. Tof, tof, non più! che vogliamo, tof, veder ne la giornea, tof, che vi saran alquanti scudi.

SANGUINO. Bisogna contar da capo che ne ha lasciate che non ha contate.

BARRA. Perdonategli di grazia, signor capitano, per che vuol far quell'altra elezione di pagar la strenna.

SANGUINO. Lui non ha nulla.

MANFURIO. *Ita, ita;* che adesso mi ricordo aver più di quattro scudi (1).

---

(1) Questa scena fu imitata e guasta dal Molière nell'intermezzo primo del suo *Malade imaginaire.*

Egli finisce con lasciar tra le mani dei ladri, non quattro, ma sette scudi, e il *pallìolo* per giunta, e la giornea magistrale ancora. Ascanio, servo di Bonifacio, che è stato presente, chiude la scena, augurando che le staffilate possano far buon pro al maestro, e partiti gli sbirri, invita questo ad accommiatar gli spettatori. Ma il pedante che ha pur trovato modo, fra una spalmata e l'altra, fra una ed un'altra staffilata, d'inserire qualche parola latina, non s'è ancora scosse quelle busse, che già tornato al suo costume, sgramuffa a tutto andare, e col guazzabuglio del suo discorso dà termine al guazzabuglio dei comici casi.

Nella commedia non sono caratteri molto spiccati, ma spiccatissime figure, e dato l'intendimento comico particolare di cui ho fatto cenno più sopra, piuttosto queste che quelli si richiedevano. I personaggi principali sono, e debbon essere, piuttosto operati che operanti; l'azione loro è pressochè tutta determinata da cause estrinseche. Eglino sono personaggi principali, non perchè conducano e promuovan principalmente l'azione, ma perchè hanno a mostrare nelle persone proprie, in forma principale, gli effetti di quella condizione della coscienza e della vita che nella commedia si fa manifesta. Eglino sono scherniti e per quello che sono, e per quel che non sono e dovrebbero essere. La natura loro è, direi, non positiva, ma negativa, e però non può dar luogo a carattere; essa è tutta difetto ed impotenza come quella delle cose manchevoli o mostruose, di cui ragiona Teofilo nel *De la Causa, Principio et Uno*. Tuttavia è a far qualche

distinzione fra Bartolomeo, Bonifacio e Manfurio. Bartolomeo tende a cosa vana e chimerica, e perde, nel volersela procacciare, quel che di certo e reale di già possedeva. Bonifacio ricerca invece cosa facile a conseguire, ma per adoperarvi mezzi inutili e vani, non la consegue, ed anzi porge modo altrui di togliergli ciò che più deve tornargli grave di perdere, che non fosse per riuscirgli grato l'ottenere il fine del suo desiderio. Manfurio non vuole e non ricerca nulla e stassi pago alla vanità della sua condizione. Egli rappresenta, se mi si lasci dir così, la vanità statica, egli è un uomo che vive nel mondo, senza accostarsi alle cose, senza legarvisi in nessuna maniera di relazione efficiente; egli è la verbosità fatta persona. Però dice di lui l'autore nel *Proprologo:* « Voi vedrete un di questi che mastica dottrina, olface opinioni, sputa sentenze, minge autoritadi, eructa arcani, exuda chiari e lunatici inchiostri, semina ambrosia e nettare di giudizii da farne la credenza a Ganimede, e poi un brindisi al folgorante Giove ». Le burle che gli si fanno nol possono soprapprendere in nessun negozio d'importanza, non gli possono rompere nessun disegno, nol possono offendere in nessun grave interesse, giacchè egli non ha negozii, disegni, interessi nel mondo delle cose, ma solo nel mondo delle parole, e per questo Sanguino e i compagni, quando gli han tolto que' pochi scudi e levati que' panni di dosso, non sapendo che altro fargli, lo frustano come uno scolare.

Dall'esser tale la condizion de' personaggi principali ne viene che l'azione trascorre più per termini

negativi che per positivi. L'autore ne dà avvertimento nel *Proprologo:* « Vedrete ancor in confuso tratti di mariuoli, stratagemme di barri, imprese di furfanti; oltre, dolci disgusti, piaceri amari, determinazion folle, fedi fallite, zoppe speranze e caritadi scarse, giudizi grandi e gravi in fatti altrui, poco sentimento ne' proprj, femmine virili, effeminati maschj, tante voci di testa e non di petto (chi più di tutti crede più s'inganna) e di scudi l'amor universale. Quindi procedono febbri quartane, cancheri spirituali, pensieri manchi di peso, sciocchezze traboccanti, intoppi baccellieri, granchiate maestre, e sdrucciolate da fiaccarsi il collo; oltre, il voler che spinge, il saper ch'appressa, il far che frutta, e diligenza madre de gli effetti ». Queste ultime parole alludono alla parte positiva dell'azione ed ai personaggi attivi: tali personaggi sono l'amante Giovanni Bernardo, i giuntatori Scaramurè e Cencio, la meretrice Vittoria con la sua mezzana, i ladri Sanguino, Marca, Barra e Corcovizzo.

La furfanteria trionfa nella Commedia. Il negromante e l'alchimista godono indisturbati delle lor frodi, i ladri passeggiano per la scena e vi attendono a lor faccende come se intorno ad essi nessuna giustizia vegliasse, anzi, per maggiore scherno di quel mondo in cui vivono, da ministri della giustizia si travestono. E qui fors' anche s'appalesa un'intenzion recondita dell'autore, giacchè, veramente, a considerare il fatto loro sotto un certo aspetto, essi mentre burlano, offendono, vilipendono coloro che personificano il disordine, la incongruità e la falsità degl'intendi-

menti, dell'opere, e di tutta quanta la vita, si fanno, in certo qual modo, ministri della giustizia superna delle idee, ed esecutori delle loro vendette. Quel trionfo potrà parere immorale a chi non è in grado d'intendere altr'etica che quella spicciola dei catechismi; ad una mente filosofica usa a contemplar più dall' alto le cose, potrà parere il contrario.

Il Wagner, e qualcun altro con lui, pone il *Candelajo* del Bruno in quella numerosissima famiglia di commedie italiane che tutte fan capo a Plauto ed a Terenzio. Quanto un tal giudizio sia falso ognuno può scoprir facilmente con solo prendere la commedia tra mani. Non si trova in essa una sola figura, una sola scena, un sol caso che si riscontri con figure, scene e casi della commedia latina per altra somiglianza che quella di cui è natural cagione la conformità che la natura umana ha con sè medesima in diversi tempi, in diversi luoghi. Formalmente la commedia del Bruno tiene, come quelle dell'Aretino, un luogo di mezzo fra la commedia dell' arte e la commedia erudita, e riunisce in sè con felicissimo intreccio i procedimenti così dell' una come dell' altra. Essa si collega, per una parte, a quelle *farse cavajole*, che sebbene abbian lasciato tal nome, tuttora son vive sui teatri popolari di Napoli, e in cui sin già dal secolo XV, rappresentavansi da comici ignari, o non curanti degli antichi modelli, i costumi veri e la vera vita del popolo (1). Quanto alla sostanza, la com-

(1) V. Napoli-Signorelli, *Vicende della coltura nel Regno delle Due Sicilie*, 1784, vol. III, pag. 188 e segg.

media del Bruno la deriva immediatamente dal mondo circostante. Spiriti come il suo, e come quello del Machiavelli, non possono acconciarsi in altre forme che nelle proprie: eglino interpretano la vita, e l'opere loro sono, come l'interpretazione, indipendenti.

IL FAUSTO

DI

CRISTOFORO MARLOWE

IL FAUSTO

di CRISTOFORO MARLOWE

Tutti oggimai, o per lettura fattane, o per averne in mille modi udito parlare, conoscono il *Fausto* del Goethe; ben pochi son quelli, per contro, che abbian notizia del *Fausto* del Marlowe. Così certo è ragione che sia, giacchè il dramma del poeta inglese, scritto due secoli prima che il poeta tedesco scrivesse il suo, riman dietro a questo un gran tratto, e nel merito poetico, e nella significazione; tuttavia esso è pur degno di studio, sia pel valore letterario, a giudizio dello stesso Goethe, molto notevole, sia perchè è il primo] che si formi di quella leggenda celeberrima, sia perchè questa stessa leggenda vi si mostra con aspetto molto diverso da quello che poi, per influsso del nuovo pensiero, viene assumendo nella seconda metà del secolo scorso e nella prima di questo, e che ci si rivela, oltrechè nel dramma del poeta

massimo (1), nei frammenti del Lessing (2), e nel poema epico-drammatico del Lenau (3), per tacere d'altri.

Si suol dire comunemente essere la leggenda di Fausto, insieme con quella dell'Ebreo errante, e con l'altra di Don Giovanni, l'una delle tre ultime che siensi formate in Europa, con le quali sembra rimaner chiusa l'età delle grandi produzioni della fantasia popolare. Questo è vero, se si consideri la leggenda di Fausto già configurata, ma non è più vero, se si prendono ad esaminare gli elementi che la compongono. La leggenda mostra allora di risalir molto addietro nel passato, e di ricongiungersi a finzioni e a credenze proprie del medio evo più cupo. Fausto, qual ci si mostra nella formata e configurata leggenda, in sulla fine del secolo XVI, è certamente figliuolo dello spirito del Rinascimento per una parte, e dello spirito della Riforma per l'altra, e prelude già all'uomo moderno, al Fausto del Goethe. Egli raccoglie in sè le tendenze de' tempi nuovi, personifica la nuova coscienza, si contrappone al passato; mentr'egli sorge, fantastico rappresentante di un mondo novello, l'età di mezzo si chiude. Lo spirito umano si redime allora dalle faticose servitù a cui, per sì lungo tempo,

---

(1) La prima parte del *Fausto* del Goethe fu pubblicata la prima volta nel 1790, poi, rifatta, nel 1808. La seconda non comparve che dopo la morte dell'autore, nel 1833.

(2) Risalgono all'anno 1759. Furono pubblicati nella II^a^ parte del suo *Theatralischer Nachlass*.

(3) Pubblicato a Stoccarda nel 1836.

erano stati soggetti il pensiero e il sentimento. All'intuizion religiosa del mondo comincia a sottentrar la scientifica, lo sterile e deprimente ascetismo è soperchiato da una valutazione affettiva nuova della vita. Fausto, sebbene con esser fatto reprobo dalla fantasia popolare mostri come non abbian perduto ogni potestà le idee del passato, significa quella redenzione, e fa palese col proprio esempio quel mutamento; egli stringe un patto col diavolo, perchè costui gli sveli i misteri dinnanzi a cui ammutoliscon le vecchie scienze cresciute all'ombra della teologia, e appaghi l'indomabile sua bramosia di sapere, e perchè ancora gli procacci il piacere, e lo ajuti a goder largamente della vita (1). Ma se noi ci facciamo a considerare spartitamente i varii elementi che compongono la leggenda, tosto ci avvediamo ch'essi tutti, più o meno, appartennero già alla coscienza del medio evo.

La credenza che si potessero stringer patti col diavolo comincia a sorgere nel IV secolo, e dà origine ad un gran numero di leggende; le quali tutte posson considerarsi come forme prime e rudimentali della leggenda di Fausto. Essa è un'immediata conseguenza

---

(1) Nel *Prologo in cielo* del dramma del Goethe, Mefistofile dice di Fausto:

> Ihn treibt die Gährung in die Ferne,
> Er ist sich seiner Tollheit halb bewusst;
> Vom Himmel fordert er die schönsten Sterne,
> Und von der Erde jede höchste Lust,
> Und alle Näh, und alle Ferne
> Befriedigt nicht die tiefbewegte Brust.

del dogma che fa dipendere il male morale dalla libera volontà dell'uomo, e vuol essere considerata come una trasformazione della credenza antichissima della ossessione diabolica (1). In quelle leggende si trovano, benchè non così definite ancora, come appajon di poi, le due tendenze massime onde risulta il carattere di Fausto, ma vi si trovano separate. In alcune di esse come in quelle di Teofilo, di Militarius, di Roberto il Diavolo, il patto si stringe per amor di ricchezze, di piaceri e di onori; in alcune altre, come in quella di Gerberto, che fu papa sotto il nome di Silvestro II, per solo amor di sapere (2). Questi due ordini di leggende corrono paralleli traverso il medio evo sino a che metton capo e si confondono nella leggenda di Fausto, che chiude la doppia serie. Fausto, che fu persona reale (3), empiuta della sua immagine la popolar fantasia, s'incorpora tutte le figure che vi ritrova a lui somiglianti, quella del mago Virgilio com-

---

(1) Roskoff, *Geschichte des Teufels*, Lipsia, 1869, v. I, p. 284. Veramente ci si può scorgere ancora l'introduzione di un elemento giuridico nelle relazioni fra l'uomo e Satana, il qual non si trova nella credenza della ossessione. È però degna di nota l'importanza che si dà nelle leggende di patti diabolici alla scrittura, all'istrumento della obbligazione, come pure le precauzioni che si usano a farla valevole. Nella leggenda di Teofilo la Vergine non può liberare il suo protetto dalle mani di Satana, se non dopo aver ricuperata da costui la scrittura.

(2) Reichlin-Meldegg, *Die deutschen Volksbücher von Johann Faust*, Stoccarda, 1848, v. I, p. 58 e segg.

(3) Cf. Graesse, *Lehrbuch einer allgemeinen Literärgeschichte aller bekannten Völker der Welt*. Dresda e Lipsia, 1837-1859, v. II, p. 630.

presa, e mentre la sua leggenda cresce e s'impingua, l'altre si smungono, e a poco a poco vaniscono.

Fra queste leggende la più diffusa nel medio evo fu quella di Teofilo, di cui si fecero poemi e drammi in gran numero (1). Essa non ha con la leggenda di Fausto se non poca somiglianza, la qual tutta quasi si raccoglie nel patto col demonio comune ad entrambe (2). Nata nell'Oriente Greco, quando già declinava il secol sesto, essa si diffuse man mano in tutto l'Occidente. Paolo Diacono, che da alcuni si dubita se sia il Warnefried, volse in latino il racconto greco nel secolo VIII, e nel X la celebre monaca Hrotsvitha ne fece argomento di poema. Secondo la più accreditata versione di questa leggenda, Teofilo, vicedomino in Ada, sendo stato dal vescovo privato dell'officio, ricorre al demonio per ricuperarlo, dandoglisi in balìa anima e corpo. Pentendosi egli poi, la Vergine si fa sua avvocata, e lo libera dalle mani del diavolo, ritogliendo a costui la scrittura del contratto (3). Nella leggenda primitiva la ragione che

---

(1) V. una rappresentazione italiana di Teofilo fra le *Sacre Rappresentazioni* pubblicate dal D'ANCONA, Firenze, 1872, v. II, p. 447.

(2) Ebbe torto però l'ETTMÜLLER d'intitolare *Theophilus, der Faust des Mittelalters*, un dramma in basso tedesco, del secolo XIV, pubblicato assai malamente, prima dal Bruns nel 1798, poi da lui nel 1849.

(3) Consulta intorno alla leggenda di Teofilo l'importante monografia del SOMMER: *De Theophili cum diabolo foedere*, Berlino, 1844; le *Notes et Eclaircissements* posti dal JUBINAL in fondo al II volume della sua edizione delle *Œuvres complètes de Rutebeuf*, Parigi, 1839, e KÖLBING, *Beiträge zur Geschichte*

spinge Teofilo al patto diabolico è tutta nel desiderio di racquistare il perduto; la cupidigia delle ricchezze e dei piaceri non vi si mostra ancora. Hrotsvitha fa di lui un uomo pieno d'ogni virtù, che per debolezza si lascia sopraffar dalle tentazioni dell'inimico (1). A

---

der romantischen Poesie und Prosa des Mittelalters, unter besonderer Berücksichtigung der englischen und nordischen Literatur, Breslavia, 1876, p. 1-41.

(1) Il poemetto di HROTSVITHA comincia nel seguente modo:

> Postquam lux fidei, crescens per climata mundi,
> Siciliam tenebris errorum solvit ab atris,
> Vir satis illustris nutritur partibus illis,
> Nobilitate potens, meriti splendore refulgens;
> Hicce Theophilus fuerat de nomine dictus,
> Puri sacrata tinctus baptismatis unda.

Più oltre son questi versi:

> Cujus mox mentem detestatur patientem
> Totius humani generis saevissimus hostis,
> Et, qua primates decepit fraude parentes
> Hac hujusce viri pulsat penetralia justi,
> Adducens ejus fragili saepissime menti
> Blanda potestatis delectamenta prioris
> Despectusque gravem facti nuperrime sortem.

Die Werke der Hrotsvitha, herausgegeben von Dr. K. A. Barack, Norimberga, 1858.

Qui è il diavolo cha va a cercare ed a tentar Teofilo, il quale, dal canto suo, si accheterebbe, senza dolersi, al volere del vescovo. Così ancora in due versioni, latina l'una, francese l'altra, pubblicate da ALFREDO WEBER nella *Zeitschrift für romanische Philologie*, 1877, p. 525, 531. Nelle versioni successive della leggenda gli è spesso Teofilo, che indispettito del torto ricevuto, ricorre spontaneamente, come Fausto, al diavolo. Nella rappresentazione italiana di già accennata, il diavolo non solo spinge Teofilo a cercar un modo di vendicar l'offesa, ma è anche la cagione perchè costui vien rimosso dall'officio suo.

poco a poco quella ragione si altera, la cupidigia delle ricchezze, dei piaceri e degli onori, vi penetra, e per essa la leggenda comincia a mostrare una delle due capitali tendenze che si riscontrano nella leggenda di Fausto (1)

---

(1) In uno dei due drammi di Teofilo in basso tedesco, pubblicati da HOFFMANN VON FALLERSLEBEN, Hannover, 1854, il cui testo è contenuto in un manoscritto di Stoccolma del secolo XV, si trovano alcuni tratti che raccostano curiosamente la leggenda a quella di Fausto. Il *Magister in nigromantia* che procaccia a Teofilo un colloquio con Satana, parla della cognizione ch'egli ha della grammatica e della filosofia, ma non mostra quel sentimento della vanità della scienza ch'è caratteristico di Fausto:

Ik bin ein meister an kunsten ryke,
Up der êrden is nên man myn gelyke
An grammaticam unde an philosophien
Unde ôk an nigromanticien.
Ik kan wol de swarte kunst,
In aller behendicheit bin ik vornunst.

Il diavolo, stretto il patto con Teofilo, gli porta oro, vesti pompose, gemme, promettendogli il doppio sempre di quello ch'egli sia per domandare: ei berrà ottimo claretto e degli altri migliori vini che si trovino, alla sua tavola saranno imbandite le più squisite vivande, le più belle donne avrà per amiche:

Ik bringe dy hyr rôt golt,
Schone kledere du dragen scholt,
Samit unde boldekyn,
De mit golde wol beslagen syn.
Hyr is ein borde sulveryn
Unde ein vingeryn guldyn.
Du schalt hebben to der koste dyn
Klareit unde guden wyn.
Du schalt de besten *spysen* eten
Unde to dyner tafelen setten.

La leggenda di Fausto, formatasi durante il XVI secolo (Fausto stesso sarebbe nato intorno al 1490), in sul finire di quel medesimo secolo si raccoglie in libri e uscita di Germania si spande per buona parte dell'Europa. La prima storia fu stampata a Berlino nel 1587, poi nel 1588, indi cresciuta, nel 1589. Dieci anni dopo G. R. Widmann ne pubblicò una seconda, più ampia e più romanzesca (1). Dall' alto tedesco il racconto più antico passa nel basso, e da indi in poi le versioni e le stampe si succedono con una frequenza che dimostra con quanto favore fosse accolta

---

Unde gif den vrouwen reine
Eddele dure steine,
So winnen se dyner kunde
Unde kesen dy to eneme vrunde.

(1) Görres, *Deutsche Volksbücher,* Eidelberga, 1806, p. 207 e seguenti. Consulta inoltre per tutto che riguarda la leggenda di Fausto, Peter, *Die Literatur der Faustsage*, Halle 1849, seconda edizione 1851; e Ristelhuber, *Faust dans l'histoire et dans la légende,* Parigi 1863. L'edizione del 1587 fu tenuta incerta sino a che si ristampò per intero nel secondo volume del *Kloster* dello Scheible. Traduco dalla già citata opera del Reichlin-Meldegg il curioso titolo del libro, quale si trova in questa prima edizione: Historia *del D. Giovanni Fausto*, *il famoso mago e negromante*, *com' egli fece contratto col diavolo per un tempo determinato*, *quali strani casi egli abbia veduti in questo mezzo*, *quali abbia egli stesso ordinato e promosso*, *sino a tanto che ebbe a ricevere il premio meritato. Tratta la più parte dagli stessi suoi scritti*, *e data alle stampe per terribile insegnamento*, *esempio esecrabile, e fida ammonizione a tutti i superbi*, *maligni ed irreligiosi uomini. Giacobbe IIII: Siate obbedienti a Dio*, *resistete al diavolo*, *ed egli si fuggirà da voi.* Cum gratia et Privilegio *stampata a Francoforte sul Meno, per Giovanni Spies, 1587.*

la nuova leggenda. Gli è dal racconto più antico, che il Marlowe trasse il suo dramma.

Cristoforo Marlowe fiorì in pieno rinascimento inglese, e fu contemporaneo dello Shakespeare (1). Lo spirito del rinascimento non comincia a sorgere e a diffondersi in Inghilterra che circa il mezzo del XVI secolo, cioè a dire due secoli più tardi che in Italia. In sul finire del XV i nobili che sapesser leggere v'erano ancora assai rari, e la dottrina dei letterati in generale era assai poca cosa. Nel 1540 il grammatico Palsgrave traduceva di latino in inglese una commedia intitolata *Acolastus*, opera di un olandese per nome Foulon, col proposito di stimolare i letterati del suo tempo all'emulazione. A poco a poco si cominciano a studiare i classici, lo studio genera l'entusiasmo, come già altrove s'era veduto, e l'entusiasmo promuove ogni maniera d'intolleranti dottrine, intese a combattere le naturali tendenze dello spirito nazionale e a travolgerle verso l'antico. Di tali dottrine si fa espositore e sostenitore il Sidney nella sua *Apologie for Poetrie*, pubblicata nel 1595, ma scritta verso il 1583. Intorno a lui si stringono parecchi coadjutori e seguaci; il Webbe, fra gli altri, che vuol ritentare una prova già indarno tentata in Italia ed in Francia, e ricondurre la metrica inglese alle leggi della latina (*A Discourse of english poetrie*, 1586). Comincia il furor delle traduzioni. Nel giro di pochi

(1) Il Marlowe nacque il 26 di febbrajo del 1564, e lo Shakespeare il 26 d'aprile di quel medesimo anno.

anni, prima della fine di quel secolo, si traducon l'Eneide, le Georgighe, le Buccoliche di Virgilio, Ovidio pressochè intero, Orazio, le tragedie di Seneca, le Fenisse di Euripide, una porzion de l'Iliade, e molt'altro. In pari tempo si traducono i novellieri italiani, ove attingerà poi lo Shakespeare. Il nuovo sentimento letterario si rinfianca di un vecchio sentimento sociale; la nobiltà fa suo lo spirito del rinascimento e se ne serve per meglio distinguersi e separarsi dal volgo. Il cavalier Sidney già citato prende a divisa quel d'Orazio: *Odi profanum vulgus et arceo.* La corte della regina Elisabetta è a volta a volta un Arcadia, un Parnaso ed un Olimpo. A' nuovi abiti intellettuali che si vengon formando, ai nuovi moti della fantasia è necessario un nuovo linguaggio. Questa necessità avvertita pressochè nel tempo medesimo in tutta la culta Europa, produsse in Italia il seicentismo, il cultismo in Ispagna, in Germania uno strano gergo infarcito di latino, in Francia lo *style précieux*, e in Inghilterra l'*eufuismo*, preso il nome dal titolo di un libro che il Lilly pubblicò nel 1580.

Una delle principali riforme a cui la scuola classica diede opera, fu quella del teatro; ma in ciò ebber poca fortuna i suoi insegnamenti e i suoi sforzi. Il Sidney richiamava istantemente all'osservanza delle leggi aristoteliche, si traducevano e stampavano tutte le tragedie di Seneca, la sempre vergine regina Elisabetta, arbitra del gusto, poneva mano ad una versione dell'Ercole Eteo, ma il teatro nazionale, il quale, per tradizione non interrotta, si ricongiungeva ai vecchi *pageants* medievali, ed era tutta cosa del

popolo, non si lasciava travolgere dalle sue vie, come non s'era lasciato comprimere dagli sforzi dei moralisti. Un gran signore ed un classico, il Sackville, scriveva il *Gordobuc*, meglio conosciuto sotto il titolo di *Ferrex e Porrex*, e considerato come la prima tragedia regolare che siasi avuta in Inghilterra; ma in questa ancora il soggetto è nazionale, e le famose unità son poco osservate; tanto faceva forza il costume.

Il dramma prosegue indisturbato la sua evoluzion naturale, pur serbando negli andamenti e negli istinti i caratteri più spiccati della medievalità. Alla informità organica fa riscontro la efferatezza del soggetto e della esposizione. Le atrocità e le nefandezze onde son piene le tragedie del Giraldi Cintio, e di altri tragici nostri del cinquecento, son ben povera cosa paragonate a quelle onde riboccano alcune tragedie inglesi di quel tempo, come il *Regno tragico di Selim*, il *Cambise* di Tommaso Preston, e quel *Tito Andronico* a torto attribuito allo Shakespeare. All'atroce dà spicco maggiore il buffonesco che a larga mano vi si trova profuso.

Il Marlowe, nato in tempi di grande fermento, di passioni vive e indisciplinate, di subitani travolgimenti, mostra in sè tutti i caratteri dell'età sua. Figliuolo d'un calzolajo, egli si butta allo studio delle lettere, frequenta le scuole di Cambridge, sale, come lo Shakespeare, come il Kyd, come il Peele e tant'altri, le scene, conduce la vita da forsennato, allenta le redini a tutti gl'istinti della sua riottosa natura, corre tutti i gradi del piacere, e muore, non

raggiunti ancora i trent'anni, in uno scontro sfortunato, tentando d'ammazzare un rivale. Egli ebbe alcune delle qualità che si richieggono a formare il grande poeta, ma non ebbe quella ponderatezza, quell'equilibrio interiore, ch'è sì mirabil parte della natura del Goethe, e senza di cui le più rare e pregevoli qualità finiscono per intralciarsi ed isterilirsi a vicenda. Egli era classico arrabbiato, e faceva profession d'ateismo (1). Tradusse il *Ratto di Elena* di Coluto, gli *Amori di Ero e Leandro*, attribuiti a Museo, l'*Elegie* ossia i libri degli *Amori* di Ovidio, il primo libro di Lucano. Compose sei drammi, alcuni atrocissimi, uno incomparabilmente più atroce di quanti n'abbia il teatro inglese, l'*Ebreo di Malta;* fra questi è la *Tragica istoria del dottor Fausto.*

Ho già detto che il Marlowe derivò il soggetto di questo dramma dalla più antica istoria che della vita di Fausto comparve in Germania (2). Però, nel discor-

---

(1) Veramente il WARTON, *The History of english Poetry*, sezione LIX, opina che sieno stati i puritani del tempo quelli che il fecero passare per ateo.

(2) Con ciò non voglio già dire ch'egli lo derivasse propriamente dal testo tedesco, di cui non so se la lingua gli fosse nota. La *Tragedia di Fausto* fu da lui composta intorno al 1590: coloro che la suppongono scritta prima, mostran d'ignorare di che tempo sien le prime edizioni della storia tedesca. Ora, questa storia fu ben presto voltata in inglese sotto il titolo: *The History of the damnable life and deserved death of Dr. John Faust.* Di questa versione è una prima edizione senza data, poi si citano edizioni del 1622, 1626, 1636, 1663, 1690. Nel 1594 fu pubblicato un libro dal titolo: *The second Report of Doctor John Faustus, conteaning his appearances and the deeds of Wagner* (BRUNET, *Manuel du libraire*, V edi-

rerne, io avrò cura di notare i principali riscontri. Il Taine, parlandone un po' a dilungo nella sua *Histoire de la littérature anglaise* (1), e mostrando quanto il soggetto del Fausto fosse conveniente all'ingegno del Marlowe, non fa mai cenno del libro tedesco, e lascia credere, per tal modo, che alcune immaginazioni assai caratteristiche sieno proprie del poeta, mentre di fatto appartengono alla leggenda popolare (2).

Manca al dramma del Marlowe (3) quel famoso *Prologo in cielo*, che ha così solenne ufficio nel dramma del Goethe (4). Un coro, che non ha parte nell'azione,

zione). Egli è ragionevole il credere che questa *seconda parte* non precedesse, ma seguisse una prima edizione della *istoria*, la quale, sendo la prima edizione tedesca del 1587, poteva benissimo essere stata fatta nel 1588 o 1589. Questi termini non si possono variare di molto, giacchè il Marlowe morì prima del 1593, e il *Fausto* non sembra punto essere stata una delle ultime sue composizioni. È a ricordare inoltre che, nel 1588, fu stampata a Londra, con licenza del vescovo Aylmer, una *Ballata della vita e morte di Giovanni Fausto il grande incantatore*. Probabilmente il Marlowe trasse dal libro inglese l'argomento della sua tragedia.

(1) V. I, p. 452 e segg.

(2) Io mi avvarrò, per notare questi riscontri, dell'analisi che il Reichlin-Meldegg fa del racconto primitivo nel v. I della già citata sua opera, p. 122-196, attenendosi all'edizione del 1588, estremamente rara.

(3) Uso dell'edizione delle opere di Cristoforo Marlowe pubblicata da Francis Cunningham a Londra, senza data (1870). L'editore ristampò in doppio il testo del *Fausto* e secondo l'edizione più genuina del 1616, e secondo quella infedele del 1604 che contiene molte alterazioni ed interpolazioni. De' due testi scelgo naturalmente il più sincero.

(4) Sulla significazione di questo prologo consulta Federico Vischer, *Göthe's Faust*. Stoccarda 1875, p. 205-260.

espone con brevi parole l'argomento; poi ecco, all'aprirsi dell'atto I, quella grave, bellissima, tipica scena di Fausto, che pugna contro sè stesso, che cerca con ansia affannosa quel vero che sempre sfugge alla sua povera scienza. Questa scena si ritrova nel Lessing, nel Goethe, in altri. Tale è il lungo soliloquio di Fausto:

« Ordina, o Fausto, i tuoi studii, e comincia a misurare la profondità di quello che tu vuoi professare. Avendo cominciato, prosegui; sii un'apparenza della divinità, accostati al fine d'ogni arte, e vivi e muori nei libri di Aristotile. O dolce logica, io son tutto tuo. *Bene disserere est finis-logices.* Il ben disputare è dunque scopo della logica? Non sa quest'arte far maggiore miracolo? Non legger più; questo scopo hai tu già raggiunto. Più alto soggetto richiede la mente di Fausto: addio, economia: Galeno venga. Fatti medico, Fausto; ammassa oro, renditi immortale con ridare miracolosamente la sanità: *summum bonum medicinae sanitas;* il fine cui la medicina tende è la sanità de' corpi. Ma che, Fausto? non hai tu già raggiunto tal fine? Non sono i brevi in cui tu scrivesti i rimedii che salvarono intere città dai flagelli, e vinsero mille disperati morbi, custoditi quai monumenti dell'opera tua? E nulla meno tu sei sempre Fausto, sempre un uomo. Se tu potessi fare che gli uomini vivessero eterni, o che i morti risuscitassero a vita, sarebbe questa professione degna di stima. Va in pace, medicina. Or dove è Giustiniano? *Si una eademque res legatur duobus, alter rem, alter valorem rei,* ecc. Meschino caso di cenciosa giurisprudenza. *Exheredithare filium non potest pater, nisi,* ecc. Tale è il subjetto delle instituta, questo l'universal corpo delle leggi. Sì fatto studio conviensi ad un mercenario servo, non d'altro sollecito che del tristo cibo del corpo: esso è troppo gretto e troppo illiberale per me.

Ogni cosa veduta, il migliore è pur la teologia. Ecco, Fausto, la Bibbia di Girolamo; considera attentamente. (*Legge*). *Stipendium peccati mors est:* ah! *stipendium,* ecc. Premio del peccato è la morte: egli è duro. *Si peccasse negamus, fallimur, et nulla est in nobis veritas.* Se noi diciamo di non aver peccato, inganniam noi medesimi, in noi non è verità. Dunque è a noi forza peccare, e poscia morire. Sì, noi dobbiamo morire, e di eterna morte. Come chiamate voi sì fatta dottrina? Quel che sarà, sarà; addio, teologia. Questa metafisica dei maghi, questi necromantici libri sono divini. Linee, circoli, figure, lettere e caratteri: sì, in questi dee fermarsi il desiderio di Fausto. Qual guadagno, qual diletto, che signoria, che onori, che onnipotenza è promessa qui allo studioso ricercatore! Quante mai cose s'agitano fra i poli immobili saranno al mio comando soggette. Imperatori e re sono obbediti ciascuno nella sua provincia; ma il dominio di chi versa in quest'arte s'estende sin là dove mente umana può estendersi: un mago profondo è un semidio. Affaticati, o mio spirito, e diventa un nume » (1).

Chi ha presente la scena prima del *Fausto* del Goethe subito s'avvedrà della somiglianza. Tuttavia il Goethe, secondando il sentimento de' suoi tempi e suo proprio, ci mostra un Fausto più vecchio, più disilluso, più stanco di quello del Marlowe. Il Fausto della fine del secolo scorso non ricerca più quale studio maggiormente gli si convenga; esso ha già studiato filosofia, giurisprudenza, medicina e teologia, e s'avvede da ultimo d' essere *così savio com' era innanzi*. Incolto da un tedio invincibile, egli è in sul

(1) Tralascio, per brevità, di recare a riscontro il testo.

punto di troncarsi la vita. Il Fausto del Marlowe non è vecchio; stretto il patto con Satana, egli non avrà bisogno di ringiovanire come quello del Goethe. Una prima scena simile a questa doveva trovarsi anche nel *Fausto* del Lessing, del cui schema ci rimangono alcune parti. Ivi, dopo un concilio di demonii ragunati in una vecchia chiesa gotica, si mostrava Fausto in mezzo a' suoi libri, nel colmo della notte, combattuto da varii dubbii, e in procinto di citare il diavolo. Il Lenau ci presenta il suo Fausto compreso della vanità dell' umano sapere, mentre, in compagnia del discepolo Wagner, si affatica in indagini anatomiche, *ai morti chiedendo il secreto della vita.* L' ardente brama di tutto conoscere, di tutto potere, di levarsi sopra la umana condizione, è già nel Fausto della leggenda: « la natura di Fausto », è detto nel vecchio racconto, « consisteva in amar ciò che non si deve amare; a questo era egli sempre volto e giorno e notte: se avesse avuto ali d'aquila, egli avrebbe ricercato tutti i fondi del cielo e della terra ». Notisi qui di passaggio che nel *Magico prodigioso* del Calderon lo studente Cipriano viene a colloquio col diavolo sopra certi dubbii che gli nascono intorno alla natura della divinità (1).

---

(1) Intorno alle relazioni del *Magico prodigioso* con la leggenda di Fausto, consulta Rosenkranz, *Ueber Calderons wunderbaren Magus zum Verständniss der Faustschen Fabel*, Halle 1829. V. il *Magico prodigioso* pubblicato sul manoscritto originale dal Morel-Fatio, con larga introduzione, varianti e note, Heilbronn 1877.

Torniamo al dramma del Marlowe. Fausto ha appena fermato il proposito di dedicarsi allo studio della magia che eccogli a' fianchi due angeli, l'uno buono che ne lo vuol distorre, l'altro cattivo che più vel conferma. Questi due angeli ricompariscono poi in tutti i momenti culminanti del dramma. Ma Fausto è troppo invaso del suo nuovo pensiero: « Potrò io far che gli spiriti mi procaccino quanto sarà per piacermi? mi risolvano tutti i dubbii? compiano quale impresa più disperata io mi voglia? Io li farò volar sino in India a trar l'oro, rimuginar l'oceano in busca di perle orientali, e cercar gli angoli tutti del mondo novamente scoperto, in traccia di frutta saporose e d'ogni regal squisitezza. Io mi farò leggere da loro strana filosofia, e tutti svelare i secreti dei re stranieri. Io farò loro cingere tutta Germania di mura di bronzo, e condurre intorno a Vittemberga il Reno veloce. Io farò loro empier di seta le scuole, sì che vadano gli studiosi pomposamente vestiti. Con l'oro coniato che essi mi recheranno, leverò un esercito, caccerò il principe di Parma dal nostro paese, e di tutte le province regnerò solo signore ». Di tante cose ch'ei medita, ben poche in seguito compie Fausto nel dramma. Dimostrazione ultima della vanità di quella scienza onde, per vie naturali o soprannaturali, può farsi capace l'umano intelletto, egli spenderà il più delle volte la potenza novamente acquistata in opere frivole ed ingloriose, consumerà senza frutto gli anni di vita assegnatigli, e sparirà senza lasciar traccia di sè. Il Fausto del Goethe, tocco il fondo dell'umano sapere, levatosi a dominar sugli spiriti, si raccoglie

tutto nell'amore d'una povera fanciulla, e d'altro più non si cura.

Il Marlowe introduce, ad ammaestrare Fausto nell'arti magiche, due personaggi senza importanza, Valdes e Cornelius, i quali più non ricompajon nel dramma. In ciò egli commise non lieve errore, a parer mio. Bisognava lasciar Fausto accostarsi da sè a quel mondo soprannaturale verso di cui si sente attratto irresistibilmente: la presenza d'intermediarii è superflua non solo, ma altera ancora il carattere, scema la grandezza del protagonista. Il Fausto del Goethe affronta da sè quel mondo, e similmente far doveva il Fausto del Lessing.

Nella scena III Fausto evoca, in un solitario bosco, fra il rombo de' tuoni, il demonio. La formola dello scongiuro è in latino di stregoni: *Sint mihi Dii Acherontis propitii, valeat numen triplex Jehovae, ignei, aerii, aquatani* (sic) *spiritus! Orientis Princeps Belzebub, inferni ardentis monarcha et Demogorgon, propitiamus vos, ut appareat et surgat Mephistophilis Dragon, quod tumeraris* (sic); *per Jehovam, Gehennam et consecratam aquam, quam nunc spargo; signumque crucis quod nunc facio; et per vota nostra ipse nunc surgat nobis dicatus Mephistophilis.* Mephistophilis (1) appare in forma spaventevole, poscia, comandandogli Fausto, in figura di vecchio frate francescano (2).

(1) Il nome primitivo è Mephostophilis, di cui si diedero parecchie stravaganti etimologie.

(2) Racconto primitivo, edizione del 1588, p. 10.

Il Mephistophilis del Marlowe è ben diverso dal Mephistopheles del Goethe. Questo è il diavolo de' tempi della rivoluzione francese, quello è tuttavia il diavolo medievale. Non si trova in lui quella ironia sottile e pungente che è propria del demonio più moderno, e che spicca in così singolar modo nel *Prologo in cielo*, dove la sua beffarda parola e il suo ghigno turbano le armonie degli angelici cori e la serenità delle sfere; nel primo incontro con Fausto; nella scena con lo scolare bramoso di addottrinarsi, e in tanti altri luoghi del dramma. Esso è ugualmente diversissimo dal Lucifero del *Caino* del Byron, e da quant'altri diavoli furono introdotti, da un secolo in qua, nella poesia. Nè maggior somiglianza ha egli coi diavoli che già l'avevan preceduto sulle scene ove rappresentavansi i misteri. Questi solevano lasciarsi vedere in forme mostruosamente ridicole, e avevano qualità e facevano ufficio di buffoni, ed eran più le volte che pativano danno e vergogna, che non quelle in cui trionfassero. Così rappresentandoli si argomentava la credente fantasia popolare di rifarsi in qualche modo del terrore che ispiravan loro quegli abbominevoli e terribili esecutori della giustizia divina. Il Mefistofele del Marlowe non ha più nulla di buffonesco; egli si mostra da prima in forma mostruosa, ma Fausto gli fa subito mutare aspetto, ed uno gliene fa prendere, a giudizio della Riforma, più confacente alla sua qualità. I suoi discorsi sono tutt'altro che diabolici: egli mostra un profondo rincrescimento della condizion sua, una ricordanza dolorosa della patria celeste, e una tepida sollecitudine nel

procacciare il male. Domandato da Fausto come si trovi egli fuor dell'inferno, risponde: « Inferno è anco questo, nè io ne son fuori. Ti pensi tu che io, il qual già vidi il volto di Dio, e gustai le gioie eterne del cielo, non soffra la pena di mille tormenti con esser privato dell' infinito gaudio? O Fausto! tralascia di farmi queste frivole domande che colpiscono di terrore il cor mio sopraffatto ». A questo diavolo così tinto di sentimentalismo, e che sembra, come l'Abadonna della *Messiade* del Klopstock, prossimo a riconvertirsi (1) al suo Dio, così Fausto risponde: « Or che? è egli il grande Mefistofèle così afflitto per non poter godere delle gioje del cielo! Apprendi da Fausto la virile fortezza, e sprezza que' gaudii che tu non devi più gustare ». Altrove il diavolo medievale ricomparisce sotto le mutate spoglie con tutta la sua naturale ferocia: più d'una volta, quando Fausto dà alcun se-

(1) Che il diavolo potesse pentirsi, fu creduto, nel secondo, terzo, e quarto secolo dell'èra cristiana da Giustino, da Clemente Alessandrino, da Origene, da Gregorio di Nissa, e da altri. Nel *Dialogus Miraculorum* di Cesare di Heisterbach, il quale visse fra il 1180 e il 1140, si racconta, fra molt'altri fatti diabolici, che una volta il diavolo s'andò a confessare, con isperanza d'ottener perdono. Il confessore, udita una filza di peccati che un uomo in mill' anni non ne sarebbe venuto a capo, e saputo chi egli fosse, gli ordinò per tutta penitenza di prosternarsi tre volte e di dire: *Signore Iddio, mio creatore, ho peccato, perdonami*. Il diavolo, troppo superbo, non volle piegarsi a così umiliante penitenza, e se ne tornò senza assoluzione.

Si paragoni la beffarda petulanza del Mefistofele del Goethe, e la contrizion lamentosa del Mefistofele del Marlowe, con la cupa, solenne, raccolta disposizione di Lucifero nel *Caino* del Byron.

gno di pentimento, e mostra di voler tornare a Dio, egli lo minaccia di lacerarlo e di farlo in pezzi. Il Mefistofele del Goethe, il quale si mostra prima in abito di scolare vagante, poi di cavaliere, col giustacuore a sgonfii, la mantellina di raso, la lunga spada al fianco, non conosce più nè quelle debolezze, nè queste violenze.

Per istringere il patto Mefistofele ha bisogno di chiedere licenza al suo signore Lucifero, e Fausto lo accommiata, dandogli la posta nel suo studio per l'ora di mezzanotte. Quegli partito e' dice che se avesse tant'anime quante sono stelle nel cielo, tutte le darebbe a Mefistofele, e si riconferma nel già fatto proposito di voler empiere il mondo di maraviglie.

Chiude il prim'atto una scena comica fra il discepolo Wagner e il *clown*. Scene così fatte eran di rigore nella drammatica inglese di quel tempo: il *clown*, vestito bizzarramente, con la faccia imbrattata di farina o di fuliggine, sollazzava gli spettatori con le sue goffaggini, ed era personaggio indispensabile di ogni dramma, come il *gracioso* in Ispagna. Lo stesso Shakespeare non potè sempre contrapporsi all'universale costume. Wagner è qui molto diverso da quello si mostri poi nell'opere del Goethe e del Lenau. In queste egli rappresenta la ignoranza paga di sè, o la sapienza che rifugge per innata vigliaccheria dagli ultimi termini delle cose, che non vuol guardare oltre certi limiti, che paventa più della morte il travaglio del dubbio. Esso personifica la magistrale poltroneria, la dottoral sufficienza, la cattedratica ortodossia, e quella immortale viltà della mente che patteggia co-

gl'immortali problemi, che si adagia nella vita, che si fa massaja, e che s'asconde sotto eufemismi di nomi che non le si appartengono, tolti a baratto, come sensatezza, equanimità, prudenza, resistenza, giusta ponderazione. Mentre Fausto, conscio della vanità del proprio sapere, prova il doppio strazio della umiliazione e di un rimorso altissimo, egli si balocca con le clausole morte della sua verbale dottrina, e di quella seco stesso si congratula (1). Il Wagner del Marlowe è veramente discepolo di Fausto che, nella leggenda, il lascia erede di tutta la sua dottrina. Nella scena citata egli, esercitando le arti novamente apprese dal suo maestro, fa comparire due diavoli ed empie di spavento il povero *clown*.

L'atto secondo, aprendosi, mostra nel suo studio Fausto, preso da qualche dubbio circa all'atto che sta per compiere, tormentato da un certo rimorso, irre-

(1) Nel dramma del Goethe egli dice a Fausto che ricorda i mille cui, come medico, diede la morte:

Wie könnt ihr euch darum betrüben!
Thut nicht ein braver Mann genug,
Die Kunst, die man ihm übertrug,
Gewissenhaft und pünktlich auszuüben?

E più oltre:

Ich hatte selbst oft grillenhafte Stunden,
Doch solchen Trieb hab' ich noch nie empfunden.

Nel *Fausto* del Lenau dice:

Mir aber dünkt dás stille Loos des Weisen
Vor jedem andern glücklich und zu preisen.
Und schreiten wir anch ferne noch vom Ziel,
So wissen wir des Wahren doch schon viel.

soluto. Compajono i due angeli, e il consiglio del perverso prevale su quello del buono. Questi due angeli producono l'effetto che ho già notato a proposito dei negromanti iniziatori, essi scemano risolutezza ed integrità al carattere di Fausto. Appare Mefistofele, si conchiude l'accordo, Fausto scrive col sangue che si trae dal braccio (1) l'obbligazione di dar l'anima propria a Lucifero. Le condizioni ch'egli stipula in favor suo sono le seguenti: « Prima. Che Fausto ha ad essere uno spirito in forma ed in sostanza. Seconda. Che Mefistofele sarà suo servo, e riceverà i suoi ordini. Terza. Che Mefistofele farà per lui e gli recherà quant'egli possa richiedere. Quarta. Ch'egli sarà nella sua casa o camera invisibile. Ultima. Egli apparirà al detto Giovanni Fausto, in qualunque tempo, in qual figura e forma a questo piaccia ». La obbligazione di Fausto è del tenore seguente (2):

Io, Giovanni Fausto di Vittemberga, dottore, con queste presenti, dono l'anima e il corpo a Lucifero, principe dell'Oriente, e al suo ministro Mefistofele; e do loro facoltà, scorsi che sieno ventiquattr'anni, e quando sieno stati mantenuti da essi i patti soprascritti, di prendere e

---

(1) Nel poema francese di Gauthier de Coinsi riportato dal Jubinal fra le note nel secondo volume delle già citate *Œuvres complètes de Rutebeuf*, Teofilo si trae il sangue dal capo per iscrivere la obbligazione:

> Del sanc méisme de son kief
> Escrist le carte et le sael.

(2) Questi patti ritrovansi tali e quali nel racconto tedesco.

portare il detto Giovanni Fausto, corpo ed anima, carne e sangue, nell'abitazione loro dove che sia.

Per me

GIOVANNI FAUSTO.

Così conchiuso il contratto, Fausto comincia a domandare a Mefistofele alcune informazioni intorno all'inferno.

FAUSTO. Io credo che questa dell'inferno sia una favola.

MEFISTOFELE. Ah! credilo pure, sino a tanto che l'esperimento ti faccia mutare opinione.

FAUSTO. Che? pensi tu che Fausto abbia ad esser dannato?

MEFISTOFELE. Sì, di necessità, giacchè ecco la scritta con la quale tu dài l'anima a Lucifero.

FAUSTO. Sì bene, e il corpo ancora; e che per ciò? Stimi tu Fausto così semplice che creda esservi, dopo questa vita, alcun castigo? No, son tutte fisime e favole di vecchiarde.

MEFISTOFELE. Ma io sono un esempio a provarti il contrario.

Fausto vorrebbe prender moglie, perchè sendo *di temperamento lascivo, non può vivere senza donna.* Mefistofele gli presenta una diavolessa, poi lo dissuade dal matrimonio, promettendogli le più belle cortigiane e qualunque donna a lui piaccia di chiedere, *fosse pur così casta come fu Penelope.* Per fargli intanto un dono gradito gli dà un magico libro col cui ajuto si può procacciar oro, sconvolgere gli elementi, far comparire un esercito.

Così finisce la scena prima; nella scena seconda ecco novamente Mefistofele e Fausto. Il Marlowe, sebbene

classico entusiasta, quando calza il coturno, si ride di tutte le convenienze drammatiche. Fra questa scena e la precedente bisogna immaginar sieno trascorsi più giorni, forse più mesi. Fausto prova di nuovo un senso di pentimento; «Quando io contemplo i cieli mi pento, e maledico te, scelerato Mefistofele, che m'hai privato di quelle gioje». Mefistofele, per consolarlo, gli fa intendere, non senza contraddire a sè stesso, che il cielo non è poi quella gran maraviglia ch'egli s'immagina. Fausto, inquieto, scontento, uggito, non gli dà retta: vorrebbe pentirsi e non può; se non fosse che l'amor del piacere il trattiene, egli avrebbe già dato fine a' suoi giorni:

Il mio cuore è indurato; non posso pentirmi. A fatica pronuncio i nomi di salvazione, di fede, di cielo. Spade, nappi di tossico, lacci e lame avvelenate sonmi dinnanzi con cui posso spacciarmi. Già da gran tempo fatto l'avrei, se la profonda disperazione mia non fosse stata vinta dalla dolcezza del piacere. Non mi son io fatto cantare dal cieco Omero gli amori di Alessandro e la morte di Enone? Non ho io udito colui che costrusse le mura di Tebe unire i suoni incantevoli della melodiosa sua arpa a quelli che suscitava il mio Mefistofele? Perchè dunque dovrei morire, o disperar bassamente? Io son risoluto, Fausto non si pentirà. Vieni, Mefistofele, e disputiam novamente e ragioniamo della divina astrologia.

Fausto interroga Mefistofele circa le sfere, circa le intelligenze che le governano, circa il *coelum igneum et crystallinum*. Le risposte dello spirito, tuttochè fatte alcuna volta in latino, non pajon sempre molto dotte a Fausto, il quale gli domanda da ultimo chi

abbia creato il mondo. Mefistofele non vuol rispondere, perchè la domanda gli par contraddire allo spirito de' patti sociali, e s'invola. Fausto lo maledice ed esortà sè stesso al pentimento: « Pensa, o Fausto, a Dio che ha creato il mondo ». I due angeli vanno e vengono per la scena, l'uno sollecitandolo a ravvedersi, l'altro persuadendolo a perseverare nella colpa. Intanto ritorna Mefistofele che è andato a chiamare in suo ajuto Lucifero e Belzebub. I maggior principi dell'inferno ammoniscono Fausto: egli manca alle sue promesse, egli li offende; dover suo sarebbe di non più pensare a Dio. Ecco Fausto tutto disposto ai loro voleri e pentito della sua debolezza. I diavoli, tanto per distrarlo un po', gli fan vedere alcuni personaggi del loro teatro: compajono i sette peccati mortali in figure convenienti all'esser loro, e Fausto gl'interroga e ascolta le lor risposte. Questa ostensione di figure allegoriche è ricordanza di un uso divulgatissimo del medio evo, ma qui è cosa notevole il vederla far da' demonii. Essa non ha, e non può avere, lo scopo catechistico ch'è precipuo nelle personificazioni e nelle allegorie del medio evo, ma è semplicemente una dimostrazione di arte diabolica, un diabolico passatempo. Nel decimosesto e decimosettimo secolo si credeva ancora che il diavolo si dilettasse in particolar modo d'illuder gli uomini con artifiziose figurazioni, con apparati scenici, con giochi ciarlataneschi. In un libro tedesco, stampato nella seconda metà del secolo XVII, il diavolo è chiamato *Commediante acheronteo* (1).

---

(1) *Der höllische Proteus*, ecc. (*Il Proteo infernale*, ecc.),

Fausto, dilettatosi grandemente della vista de' sette peccati, chiede di poter visitare l'inferno, e Lucifero, ottemperando al suo desiderio, gli promette di mandarlo a prendere in sull'ora di mezzanotte.

Al principiare dell'atto terzo il Coro fa sapere che Fausto, *per iscoprire i secreti dell'astronomia*, ha percorso, in un carro tratto da dragoni, gli spazii del cielo, dal cerchio della luna sino al *Primum Mobile*. Tornato da questo viaggio celeste, egli ne ha subito intrapreso un altro per istudiar la geografia (l'autore dice cosmografia) su tutta la faccia della Terra. A quest'ora egli dev'essere in Roma. Ei v'è di fatto, e vi esercita in istrano modo la sua potenza. Tutta questa parte dell'azione si ritrova nel racconto tedesco, salvo che l'autore ha esagerato la satira e la beffa contro il papato e contro la Chiesa Romana, non però, credo, con intendimento di vie più glorificare quella Riforma, il cui spirito le aveva suggerite da prima, e di cui egli, sospetto di ateismo, non dovev' essere ammiratore gran fatto. Fausto, rimessa a miglior tempo una visita ai più famosi monumenti di Roma, vuole, giovandosi dell'arti diaboliche, togliersi un po' di spasso del pontefice, il quale ecco che appar sulla scena con gran seguito di cardinali, vescovi, monaci e frati che cantano in onor di San Pietro, di cui ricorre in quel giorno la festa. Con lui è Raimondo re d'Ungheria, e Bruno antipapa, stretto in ceppi. Bruno era stato eletto dall'imperator Carlo V

---

abgebildet durch Erasmum Francisci hochgräflichen Hohenlohe-Langenburgischen Rath.

contro Adriano. La fantasia dell'autore scorazza a bell'agio, per lungo e per largo. Adriano sale in sedia gestatoria servendosi della schiena di Bruno come di sgabello; poi manda il cardinal di Francia e il cardinal di Padova a studiar le decretali per quindi riferirgli ciò che dal concilio di Trento fu statuito contro gli usurpatori della sedia apostolica. L'autore non vuol punto pigliarsi la briga di consultare la storia per dare a tutto questo guazzabuglio un po' più di verosimiglianza. Fausto e Mefistofele si accingono a prendere il luogo dei cardinali e a fare al papa un bel giuoco. Questi intanto risponde alle recriminazioni di Bruno, parla della potestà che gli è conceduta da Dio, minaccia di spogliare de' suoi stati l'imperatore, ricorda la propria infallibilità: « Ogni terrena potestà non è a noi attribuita? E però, quand'anche il volessimo, noi non possiamo errare ». Fausto e Mefistofele, da cardinali, vengono a dire al papa che, a tenor delle leggi, l'emulo temerario debb'esser arso vivo. Il papa commette costui alla lor guardia perchè lo trattengano in una torre di Castel Sant'Angelo sino al giorno seguente, poi li benedice. Mefistofele osserva che, per l'innanzi, nessun diavolo era mai stato così benedetto.

A questa prima burla altre ne succedono. Il papa si siede a mensa col re d'Ungheria e co' suoi prelati, mentre Bruno, montato un cavallo datogli da Mefistofele, rivola oltre l'Alpi. Fausto, per arte diabolica fatto invisibile, si pone a canto al papa, e con destrità di giocoliere gli leva dinnanzi i migliori bocconi, gli strappa di mano la coppa del vino. Il papa, sgomento, si fa il segno della croce, ma Fausto: « O che!

deve ogni boccone essere impepato con un segno di croce? Pigliati questa »; e gli dà un buffetto. Adriano allora: « Oh, io son morto! ajuto, miei signori! date mano a trarre la persona mia fuori di questo luogo! Sia dannata l'anima di colui in eterno! » Mefistofele dice a Fausto che s'aspetti ad esser maledetto con tutte le forme. Di fatto capita una scorta di frati esorcisti con una campana, con un libro, con un cero e cominciano ad anatematizzare:

1. Frate. Venite fratelli, facciam l'obbligo nostro con buona devozione. Sia maledetto colui che rubò la vivanda dalla mensa di Sua Santità. *Maledicat Dominus.* Sia maledetto colui che percosse Sua Santità nel volto. *Maledicat Dominus.* Sia maledetto colui che diede una picchiata sulla chierica a Fra Sandela. *Maledicat Dominus.* Sia maledetto colui che disturba la santa nostra funzione. *Maledicat Dominus.* Sia maledetto colui che tolse il vino a Sua Santità. *Maledicat Dominus.*

Fausto e Mefistofele bussano i frati, buttan vampe di fuoco in mezzo ad essi e s'involano.

Io non mi fermo a considerare la qualità del burlesco in tutta questa scena, bastandomi di ricordare la scena, a questa per più rispetti parallela, di Fausto, di Mefistofele e dei bevitori nel dramma del Goethe. Quivi, tuttavia, Fausto si contenta della parte di spettatore, e Mefistofele opera solo le sue diaboliche ciurmerie.

In una scena accessoria due *clowns*, Robin e Dick, leggendo in un libro, riescono a far venire Mefistofele sin da Costantinopoli. Costui, per punirli, muta l'uno in una scimmia, l'altro in un cane, e torna poscia in Costantinopoli dove Fausto si trova. Del soggiorno di

costui in questa città il dramma non ci fa conoscere altro; il vecchio racconto invece ne fa sapere come Mefistofele vi si spacciasse pel profeta Maometto, come Fausto si cacciasse nel serraglio del sultano Solimano, come anch'egli si spacciasse pel profeta e si sollazzasse con le odalische, ecc.

L'atto IV del dramma si potrebbe chiamare a dirittura l'atto delle ciurmerie magiche e diaboliche, giacchè Fausto non fa altro quasi che darvi saggio dell'arte sua. Fausto si ritrova in Germania, alla corte dell'imperatore Carlo V. La sua fama s'è già sparsa nel mondo, ed egli la conferma e l'accresce con nuovi portenti. Soddisfacendo a un desiderio dell'imperatore, fa comparire Alessandro, Dario, e l'amica d' Alessandro (1). Ad un cortigiano, per nome Benvolio, il quale aveva dubitato del suo poter negromantico, fa spuntare due corna in fronte, poi fa lo stesso, con altri strani giochi, ad alcuni amici suoi, che, insiem con lui avevan voluto vendicarsi dell' affronto (2). Vende un cavallo a un mercante, raccomandandogli di non condurlo nell' acqua, poi questi, contraffacendo al divieto, si trova sotto, in luogo di un cavallo, un manipolo di paglia (3). A un contadino mangia un carro di fieno (4). Alla fine dell'atto questi ultimi due, Robin e Dick si trovano insieme, e discorrono di queste frodi e di queste ciurmerie. Essi vogliono andar tutti a trovare il dottore per chiedergliene ragione.

(1) Racconto tedesco primitivo, p. 135, 136.
(2) Ib., p. 137-140.
(3) Ib., p. 151, 152.
(4) Ib., p. 152.

Nell'atto V costoro son novamente beffati, poi l'azione piega al suo termine. Il dramma comprende tutti i ventiquattr'anni che dura il contratto. Fausto si trova già nel ventesimoquarto, e non ha più che pochi mesi da vivere e da godere. Già da gran tempo egli s'è disamorato della scienza per tutto tuffarsi nelle voluttà, delle quali ormai ha già toccato il fondo. Istituisce Wagner erede d'ogni sua cosa, poi, un giorno, convita alcuni scolari ad un sontuoso banchetto, di cui le vivande son provvedute dai diavoli. Fra le tazze si ragiona di belle donne, e si conclude Elena greca essere stata la più bella che il mondo abbia veduto. Gli scolari pregano Fausto di farla apparire, e Fausto accondiscende al lor desiderio. Elena passa dinnanzi agli attoniti sguardi degli scolari:

2. Scolare. Fu questa Elena, la cui ammirata bellezza trasse la Grecia a premere con dieci anni di guerra l'infelice Troia?

3. Scolare. Troppo semplice è il mio ingegno, e non può significare il pregio di colei la cui maestà tutto il mondo ammira.

1. Scolare. Ora abbiam noi veduto questa pompa della natura. Prendiam congedo, e per tal vista benedetta sia felice e benedetto Fausto in perpetuo.

Fausto s'innamora di Elena, e soffocato un ultimo rimorso, chiede a Mefistofele siagli conceduta per amica. Tosto è appagato il suo desiderio, ed Elena si mostra novamente in iscena, con a' fianchi due Amori.

Fausto. È questo il volto che spinse mille navi nel mare, e diede in preda alle fiamme le torri eccelse d'Ilio! O

dolce Elena, fammi immortal con un bacio (*La bacia*). Le sue labbra mi sottraggon l'anima! vedi ov'ella si fugge; vieni, Elena, vieni, rendimi l'anima mia. Qui vogl'io dimorare, perchè in queste labbra è il cielo, ed è rifiuto della natura quanto Elena non è. Paride esser vogl'io, e per l'amor di te, non Troja, ma Vittemberga sarà saccheggiata; ed io voglio combattere col fiacco Menelao, e portare i tuoi colori sul mio cimiero piumato: sì, io voglio ferire Achille nel talone, e poi tornare ad Elena per un bacio. Oh! tu sei più bella che il ciel della sera ornato della bellezza di mille stelle; tu sei più splendente che il fiammeggiante Giove non fosse, quando apparve a Semele disavventurata; più amabile che il monarca del cielo fra le azzurrine braccia della vana Aretusa. Tu sola, non altri, devi essere l'amor mio!

Chi non sarebbe inclinato a credere che l'immaginazione di queste nozze fosse un'immaginazione propria del traduttore di Ovidio, il quale intendesse di far testimonio del suo classicismo, congiungendo in istrano connubio la medievalità cupa e fantastica rappresentata in Fausto con la bella e serena antichità rappresentata in Elena? Ognun sa che queste singolarissime nozze si ritrovano nella seconda parte del *Fausto* del Goethe, ove la significazion loro è questa per l'appunto. Ma fatto sta che esse occorrono già nel vecchio racconto popolare, dove il fatto si può spiegare senza ricorrere a troppo sottili ragioni. Elena conservò durante tutto il medio evo la riputazion leggendaria della impareggiabile sua bellezza. Come Alessandro rappresentava alle fantasie medievali il tipo della cavalleria, così rappresentava Elena il tipo dell'avvenenza e della grazia muliebre.

Poemi e romanzi in gran numero avevano corso in tutta Europa, ne' quali si narravano i fatti maravigliosi della guerra di Troja, e tenevan luogo onorato a canto ai poemi e ai romanzi di Carlo Magno e di Artù. L'amore per quell'argomento illustre, al quale più altri se ne aggiungevano desunti dall'antichità, non mancò in tutto se non molto tardi. Nel 1484, Jacques Millet fa rappresentare a Lione una *Destruction de Troye la grant mise par personnaiges*. Nel 1544, Jehan de Mehun pubblica *La Destruction de Troye et le ravissement d'Heleine* (1). In Italia, sin

---

(1) Questo dramma, lunghissimo, ha il seguente titolo:

La destruction de Troye la Grande, Le rauissement d'Heleine faict par Paris Alexandre, composée en Rithme Françoyse par Maistre Jehan de Mehun premier inuenteur de Rhetorique Françoyse: Avec les prouesses, noblesses, & vertus du preux Hector, La damnable trahison commise par les Grecs, La description de Fortune mobile & instable: A la verité nouuellement reueue & corrigée, & tresdiligemment reduite en la vraye langue Françoyse, Historiée d'Histoire nouuelles contenantes entierement les faicts des Troyans et Gregeois. On les vend à Lyon chez Denys de Harsy. M. D. XLIIII.

Poc'oltre il principio Paride così parla in veder Elena:

Certes tout mon cueur s'esmerueille
De ceste dame que ie voy,
Car onques ne veit la pareille
Ne qui eust aussi bel arroy;
Il n'est Déesse tant soit belle
Comme ie cuide par ma loy
Qui soit à comparer à elle.
Elle a les cheueuls reluisans
Et tous de fin or galloppés,
Et deux las qui sont bien duisans

nel 1665, si pubblica la *Storia della guerra di Troja tradotta in volgare*. In Inghilterra, da libri consimili, che si ristampan tuttavia nel XVII secolo, trae lo Shakespeare l'argomento del suo *Troilus and Cressida*. Finalmente in Germania la poetica memoria del ratto d'Elena e della guerra di Troja è tenuta viva dal XIII sin oltre a tutto il XVI secolo, da Herbort von Fritzlar, da Konrad von Würzburg, dallo Pseudo-Wolfram von Eschenbach, da Rudolph von Ems, da Hans Sachs, da Georg Gothard von Solothurn. S'in-

---

Dequoy il sont enueloppés.
Le front sans rigorusités
Aussi cler comme vif argent,
Et les deux temples des costés
Composées tres proprement,
Dieu, quel beaulté, quel plaisance,
Qu'est ce que de veoir ses deux yeulx
De la forme de tous les Dieux!
Elle a les sourcis gracieulx
Qui sont velus moderement,
Je croy certe que c'est la mieulx
Faicte, que soit dessoubz le firmament,
Son nez est si bien composé
Comme de manuel ouurage,
Et si est aussi disposé
Selon la forme du visaige,
Sa facture est belle à outraige
Et si a la bouche pollie,
Il n'est ouurier qui tel image
Peut composer, ne si iolie:
Mon cueur en est si tressurpris
Que ie ne puis ailleurs penser,
Certes elle emporte le pris
Sur toutes sans nulle blasmer,
Bien devroye mon temps aymer

tende però di leggieri come l'autore della storia di Fausto, e forse prima di lui la fantasia popolare, potesse venir nella immaginazione di far torre Elena per amante al dottore mago, quasi che per un tal fatto si dovesse coronare quella insaziabile brama di piacere ch'era stata una delle cagioni che avevano a lui fatta cercare l'amistà del demonio.

Nel racconto dunque Fausto sposa Elena (1), volgendo l'ultimo de' ventiquattro anni stipulati nel con-

---

Si telle dame avoyr pouuoye,
De qui le visaige est si cler
Qu'assez louer ne le pourroye.
Beaulté non pareille
Couleur tresuermeille,
Et blancheur de lys,
Mon cueur se traueille
Que ie m'esmerueille
Quant ie vois son vis,
Ie suis du tout mis
Et mon cueur soubmis
A sa grand' beaulté,
Oncques ie ne veis
Femme de tel pris
Par ma loyaulté.

(1) Essa vi è così descritta: « Questa Elena apparve in una sontuosa veste di porpora nera, co' capelli disciolti, bellissimi, sfarzosi, del colore dell'oro, e così lunghi che giungevano alle ginocchia, con begli occhi nerissimi, un volto amoroso, una testolina rotonda, le labbra rosse come ciliege, una picciola bocca, un collo come quello d'un candido cigno, guance porporine come rose primaticce, un viso luminoso, di bellezza impareggiabile, un'alta, sostenuta e diritta persona. *In summa*, non v'era difetto da riprendere in lei; ella si guardava d'attorno nella camera con un fare sì petulante e maliziosetto che tutti gli studenti erano infiammati per lei d'amore.

tratto, e ne ha un figliuolo che insieme con la madre sparisce dopo la morte miseranda di lui. Questo figliuolo ebbe nome Giusto, e profetizzò appena nato. Il figliuolo che il Goethe fa nascere da Fausto e da Elena si chiama Euphorion, e rappresenta, secondo dall'autore è dichiarato, Giorgio Byron, il poeta perfetto che nasce dal giusto connubio della romanticità e della classicità.

Finalmente giunge l'ultimo giorno di Fausto. Il termine del contratto spira a mezzanotte: Lucifero e Belzebub ricompajono in iscena, ansiosi di metter gli artigli addosso alla preda. Fausto raccoglie un'ultima volta i suoi amici, e svela loro il terribile secreto. Questi, raccapricciati, gli son d'attorno con parole di ammonizione e di conforto, lo esortano a pentirsi. Ma è troppo tardi, non v'è più tempo, partano, se non vogliono partecipare ancor essi della sua sorte. Fausto rimane con Mefistofele, che lo beffa; poi questo ancora partito, riman coi due angeli, che, per l'ultima volta, si lascian vedere sulla scena. L'uno gli mostra la gloria, la felicità perduta; l'altro gli discopre l'inferno che l'aspetta. Questo inferno è degno della più cupa fantasia medievale, in tutto simile a quello che, nelle rappresentazioni dei sacri misteri, dagli spettatori inorriditi, s'intravedeva attraverso la gola spalancata di un ignivomo drago.

Angelo cattivo. Ora, Fausto, fissa gli occhi per orror spalancati su questo immenso regno de' perpetui martirii. Ecco le furie che scrollano l'anime dannate in sui forconi roventi; i corpi loro bolliscono nel piombo fuso. Ecco membra vive rosolate in sui carboni, e non posson mo-

rire; e pure questa carne arsa in perpetuo, serve a raccogliere in breve riposo le anime soverchiamente torturate. Coloro che tu vedi nodrire di minestre di foco fiammeggiante, furon ghiottoni, non d'altro amanti che delle squisitezze della gola, e che ridevano in vedere i poverelli morir di fame alle lor porte. E questo è nulla; tu vedrai diecimila torture tutte più orrende di queste.

Una descrizione dell'inferno simile a questa, ma più particolareggiata e più volgare, si ritrova in un luogo del vecchio racconto. E un inferno fatto ad immagine di quelli che si veniva rappresentando la fantasia medievale si trova anche nella seconda parte del *Fausto* del Goethe, con diavoli cornuti e deformi. Non vi manca anzi nemmeno la tradizional gola di drago, che si spalanca per accogliere Fausto il maledetto; ma Fausto che negli abbracciamenti d'Elena immortale ha attinto una virtù che vince e dissipa le larve di una età tenebrosa, ribenedetto e glorificato, ascende con gli angeli al cielo.

Non così il Fausto della leggenda e del Marlowe. Comincia per lui un'angosciosa agonia: suonan le undici della notte; è giunta la sua ultima ora. Qui ricomparisce il poeta:

Fausto. Oh, Fausto! Or non hai tu più che una picciol ora di vita, e poi sarai dannato in eterno. Fermatevi, voi, giranti sfere del cielo; s'arresti il corso del tempo; non venga la mezzanotte. O sole, bell'occhio della natura, sorgi, sorgi un'altra volta, fa che duri il giorno in perpetuo; o almeno fa che quest'ora duri un anno, un mese, una settimana, un sol dì naturale, sì che Fausto possa pentirsi e salvar l'anima sua. *O lente lente currite noctis equi!* Ma le stelle pur si muovono, ma fugge il tempo;

sonerà l'ora, e il demonio verrà, e trarrà Fausto in perdizione. Oh, io voglio slanciarmi verso il cielo! Chi mi risospinge a terra? Vedi come il sangue di Cristo scorre pel firmamento: una goccia sola di sangue potrebbe salvarmi: oh, mio Cristo! Non lacerarmi il cuore, perchè pronuncio il nome di Cristo; io voglio invocarlo. Oh, risparmiami, Lucifero! Ov'è? partito! Vedi; un braccio minaccioso, un'accigliata fronte! O montagne, rovesciatevi su di me, celatemi al grave sdegno del cielo! No! Dunque io voglio precipitarmi a capo in giù nel grembo della terra: apriti, o terra! O, no, essa non vuol accogliermi. Voi, stelle, che reggeste i miei natali, e il cui influsso mi sortì alla morte ed all'inferno, traete Fausto in alto, come un'impura nebbia, nelle viscere di quella travagliosa nube; così che se voi rovesciate i vostri vapori nell'aere, possano le membra mia venir fuori dalle vostre bocche fumose; ma lasciate l'anima mia sollevarsi ed ascendere al cielo. (*L'oriuolo batte la mezza*). Oh, mezza l'ora è passata; tutta sarà passata in breve. Oh! se pel mio peccato deve soffrir l'anima mia, poni alcun termine alla mia pena. Lascia viver Fausto in inferno mill'anni, centomila, ma fa poi che sia salvo. Non è fine ai tormenti dell'anime dannate! Perchè non se' tu una creatura senz'anima? o perchè è dessa immortale questa che tu hai? Oh! Metempsicosi di Pitagora! Se fosse vero! quest'anima si fuggirebbe da me, io mi muterei in una belva. Felici le belve, le cui anime si dissolvono nella morte, e tornano agli elementi. La mia dee vivere senza fine per essere senza fine torturata in inferno. Sien maledetti il padre e la madre che mi generarono! No, Fausto, maledici te stesso, maledici Lucifero che t'ha privato delle gioje del cielo. (*L'oriuolo batte le dodici*). Suonano, suonano! o corpo mio trasmutati in aria, o Lucifero ti trascina in inferno. (*Tuono e pioggia*). Anima mia! cangiati in istille d'acqua minute, e smarrisciti nell'oceano perchè non possan trovarti. (*Entrano i demonii*). Oh! grazia, cielo; non mi guar-

date così fieramente! Vipere e serpenti, lasciatemi trarre una volta il respiro! Spaventoso inferno, non ispalancarti! Non venire, Lucifero! Io brucerò i miei libri! Oh, Mefistofele! (*Escono*).

Io non so se si possa rappresentar sul teatro una scena più angosciosa, più incalzante, più terribile di questa. Le vicende usate, i mali soliti della vita, quanto si muove e lotta nell'ambito dell'umano schietto, non può condurre a un tal termine, non può suscitare orrore e terrore così profondo. Qui è l'umano che cozza col satanico; e certo uno scrittor moderno, lontano già da quelle immaginazioni, da quei terrori, da quegli spasimi, non troverebbe linguaggio acconcio a significarli.

Passata la notte, *una notte orrenda, quale non fu veduta simile dalla creazione del mondo*, gli scolari ne vengono alla stanza di Fausto. Eglino trovano le membra di costui stravolte dalle mani dei demonii (1), ma ordinano tuttavia di dare onorata sepoltura ad un uomo che *per la sua maravigliosa dottrina fu ammirato nelle scuole di tutta Germania*. Il Coro chiude il dramma con parole di rimpianto e di ammonizione.

Tale è uno dei drammi che fecero più romore in Inghilterra, mentre si veniva maturando il maraviglioso ingegno dello Shakespeare. Paragonarlo partitamente col dramma del Goethe, sarebbe inop-

---

(1) Secondo il racconto tedesco i diavoli portan via anche il corpo di Fausto.

portuno ed infruttuoso. Mancano ad esso due tra i momenti capitali di questo, il ringiovanimento di Fausto e l'amor di Fausto e di Margherita, nel quale è così sovranamente esemplificata la debellazione dell'innocenza, trionfo massimo del Satana insidiatore. Ma gli manca inoltre l'alta e recondita intenzione, la significazione profonda, quale si trova, oltre che nel *Fausto* del Goethe e in quel del Lenau, anche nel romanzo del Klinger. Ambedue i drammi nascono in tempi di solenni rivolgimenti storici: l'uno tien dietro ai moti del Rinascimento e della Riforma, l'altro agli sconquassi politici e morali della rivoluzione francese (1); ma l'autore dell'uno è uno spirito violento, indisciplinabile, eccessivo, che nella strana leggenda trova un argomento che soddisfa all'umor suo, e lo trae sulla scena a terrificare gli animi degli spettatori; l'altro è un sublime intelletto, che non si lascia travolgere nè dall'impeto delle passioni, nè dalla incalzante fiumana della vita, ma tutto considerando, intendendo, giudicando, si leva sino al cielo empireo delle idee, e di quivi incombe alla vita ed al mondo. Il dramma del Marlowe è tuttavia il dramma del Dottor Fausto; il dramma del Goethe è il dramma di un Fausto che personifica la coscienza di una età, le aspirazioni e gl'intendimenti di una umanità ringiovanita. Bisognerebbe pur intendere ciò, bisognerebbe pur ri-

---

(1) Il Goethe cominciò a meditare il soggetto del *Fausto* sin dal 1770 o 1771, ma non giunse a comporre e ordinare stabilmente le sue immaginazioni se non nei primi anni di questo secolo.

conoscere che il dramma del Goethe è la profania di un mondo ripensato da una mente sovrana, è come l'addensamento centrale di una mole enorme di pensiero diffuso, prima di accostarglisi per torne la misura con le seste de' precetti scolastici e lanciargli contro un giudizio che si ripercote sul capo del temerario pedante.

Il Dottor Fausto del Marlowe appartiene presso che per intero a quel medio evo da cui tanto già andavano discostandosi i tempi. Egli è posseduto da quella smaniosa curiosità di sapere che invade alchimisti ed astrologi, ma che non si leva alle superne idee. La brama sua di godere è violenta e feroce come quella di un barbaro. Miscredente e ateo in certi momenti, un superstizioso pensiero lo richiama alla fede; desideroso di pentirsi, la minaccia di un diavolo gli tronca il desiderio. Egli non riesce a redimersi dal suo destino, perchè non riesce a mutar sè, a torsi fuor del suo mondo, e i diavoli lo trascinano in inferno. L'altro Fausto, il Fausto del Goethe ha sorte ben diversa. Egli s'è venduto al diavolo, e col proprio sangue ha scritto la terribile obbligazione. Ma egli ringiovanisce, poi invecchia di nuovo: la sua è un'altra età, un'altra vita; un nuovo dritto, una nuova legge governano il mondo. L'uom non si vende, l'uomo è libero; le vecchie scritture, i vecchi stromenti, depositarii di dritti nefandi, ardono insieme con gli edifizii in che si custodivano. Menzogna la dannazione. Fausto muore, e sopra di lui si schiudono i cieli riconciliati, e si mostran le schiere gloriose degli angeli che cantano e spargono rose. Mefistofele cede, incalzato da quelli, la scena:

essi raccolgon l'anima di Fausto, e cantando la levano in cielo:

O ardor verace!
Chi n'è infiammato
Del ben seguace
Vive beato.
Cantate, a spira
La schiera assurga,
L'aria si purga,
L'alma respira.

L'alma, cioè lo spirito dell'umanità prosciolto da' proprii suoi lacci, conciliato con sè medesimo, assorgente a nuova e miglior vita.

IL *MISTERO*

E LE PRIME FORME

DELL'*AUTO SACRO* IN ISPAGNA

IL *MISTERO*

E LE PRIME FORME

DELL'*AUTO SACRO* IN ISPAGNA

La letteratura spagnuola è, fra le maggiori moderne, la più povera in fatto di drammatica primitiva, di quella drammatica cioè, che nata spontanea dalle forme del culto, e dallo spirito stesso del cristianesimo, fu, un tempo, comun patrimonio di tutte le genti cristiane. Del dramma liturgico, del mistero propriamente detto, essa appena serba vestigio. Ma questo difetto tanto più degno di nota, quanto maggiore è la fecondità che, nel rimanente, sin dai principii, mostra la letteratura spagnuola, non può, per verun modo, dar sicuro argomento a credere che quella maniera di dramma vi fosse in tutto mancata, mentre vi potè fiorire e prosperare gran tempo, e sparire di poi senza quasi lasciar traccia di sè. Ad ogni modo, se i monumenti mancano, non mancano gl'indizii, i ricordi,

e, ben più, le prove della esistenza del dramma liturgico in Ispagna, appunto nel tempo in cui esso maggiormente fioriva nel resto d'Europa.

Non è mio proposito addentrarmi qui in una discussione già fatta le molte volte, e in cui sarebbe difficile ormai recar nuovi argomenti (1). Ricorderò soltanto di volo la famosa legge (2) di Alfonso X di Castiglia, la qual dimostra che a mezzo del secolo XIII, in Ispagna, o almeno in una parte di essa, il teatro liturgico era in fiore. Il Re Savio, o chi per ordine suo compilò il codice intitolato: *Siete partidas* (3), distingue tra rappresentazioni buffonesche (4), e rap-

---

(1) V. MORATIN, *Origenes del teatro español*, nel *Tesoro del Teatro español*, Parigi, 1838, e nel volume delle sue opere, pubblicato nella *Biblioteca* del RIVADENEYRA; SCHACK, *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*, Francoforte sul Meno, 1854, v. I, p. 72 e segg.; TICKNOR, *History of spanish literature*, Londra, 1863, p. 230, 231; AMADOR DE LOS RIOS, *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, 1861-1865, v. IV, p. 557 e segg.; WOLF, *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur*, Berlino, 1859, p. 556 e segg.; KLEIN, *Geschichte des Drama's*, Lipsia, 1865-1876, v. VIII, p. 240 e segg., 285 e segg., il quale tuttavia non discute questa parte con la debita serietà.

(2) *Siete Partidas*, Partida I, Tit. VI, Ley 34.

(3) Cfr. AMADOR DE LOS RIOS, op. cit., v. III, p. 617, 618.

(4) *Juegos de escarnio*. Questa appellazione, non so perchè, sembra oscura a parecchi, e tra gli altri al TICKNOR, op. cit., p. 230, n. 5, il quale, tuttavia, produce alcuni esempii, da cui il suo significato chiaramente risulta. Vi si potrebbe aggiungere quest'altro tolto dal mistero *Los Reys Magos:*

Bien lo vego sine escarne un home es nacido de carne,

dove *escarne* non può voler dir altro che burla, scherzo. Del resto lo sp. *escarnio* è tutt'uno con l'it. *scherno*, col pg. *escarnho*,

presentazioni devote, le quali sole possono convenire ad uomini di chiesa, e tra queste pone la *Natività*, la *Visita dei Re Magi*, la *Risurrezione*, gli argomenti consueti insomma del dramma liturgico.

Se non che, oltre alle prove di fatto che si possono addurre a dimostrazione della esistenza antica dei misteri in Ispagna, v'è come una prova di ordine generale, desunta dalla universalità stessa, fra le genti cristiane, delle cause e delle condizioni che al dramma liturgico diedero origine. Imperocchè il dramma non irrompe con la violenza nella liturgia, nè, come si dice ancora, con leggerezza soverchia, vi entra per una maniera di concessione politico-ecclesiastica, suggerita od imposta dalla condizione dei tempi e dei costumi, sebbene anche, di una concessione sì fatta, siasi potuto in più e più casi giovare, ma vi si associa spontaneamente, o per meglio dire, si rinnova a dirittura da essa. Il dramma liturgico non nasce da una immistione di elementi stranieri nella liturgia, ma da una specificazione spontanea della liturgia medesima (1); non da un affievolimento e da una parziale disfatta dello spirito religioso, ma da una pro-

---

col pr. *esquern*, col v. fr. *eschern,* forme tutte che derivano dal v. a. t. *skërn*. V. Diez, *Etymologisches Wörterbuch der romanischen Sprachen*, 3ª ed. Bonna, 1869, v. I, s. v. *Scherno*.

(1) V. su questo argomento il libro capitale dell'Alt, *Theater und Kirche in ihrem gegenseitigen Verhältniss*, Berlino, 1846, e Klein, op. c., v. IV, p. 1 e segg. Il Sepet ha dimostrato con tutta evidenza come gli offici sacri si trasformassero in drammi; una lezione di Natale diventa nel più chiaro modo l'universalissimo dramma della *Natività*. V. *Bibliothèque de l'École des Chartes*, VI serie, v. III, p. 2 e segg.

pria, organica e normale configurazione di esso spirito. Certo il dramma medievale ha, in parte, anche origini civili (1). Il teatro non muore a dirittura col sopravvenire dei barbari, e dal V al X secolo, al tempo, cioè, in cui il nuovo dramma comincia a prendere figura, si possono scoprire, quando i monumenti, e quando gl'indizii, di un'arte scenica varia che si conforma alle condizioni e ai costumi dei tempi. Dell'antica civiltà non pochi elementi e moltissime reminiscenze (2) passano nella nuova êra, coi quali il cristianesimo, non troppo fermo ancora, viene spesso in contrasto. In queste lotte il cristianesimo ebbe più d'una volta a rimettere della sua austerità naturale, e parecchie delle istituzioni novelle che, mano mano,

---

(1) Sulla doppia origine, civile e religiosa, del dramma vedi MAGNIN, *Les Origines du Théâtre moderne*, Parigi, 1838, Prefazione, p. XI-XIV, e l'applicazione ch'egli fa della sua dottrina al teatro greco e latino, ib., c. II e III.

(2) Sulla tenacità delle reminiscenze di ogni maniera che dell'antichità si conservarono nel medio evo, cfr. i molti decreti di concilii intesi a combatterle, in LABBE, *Conciliorum Collectio maxima*, nell'edizione ampliata del COLETI, Venezia, 1828-1832, 25 vol. in fol., e soprattutto quelli del Concilio Trullano, del 692, e del Romano del 744. Di usanze pagane conservate fan fede inoltre l'*Indiculus superstitionum et paganiarum* compilato nell'VIII secolo, i *Capitolari* di Carlomagno, i *Decreti* di Gregorio III. Che parecchie tra le solennità del Cristianesimo sien derivate da feste pagane, fu, con buon fondamento, sostenuto da parecchi archeologi: v. tra gli altri WERNSDORF G., *De Origine solemn. natal. Christi ex festivitate Natalis Invicti*, Vittemberga, 1757. Sulla conservazione di svariate usanze v. il curioso articolo del DU MÉRIL, *De l'usage non interrompu jusqu'à nos jours des tablettes en cire*, in *Revue archéologique*, luglio e agosto 1860, tiratura a parte, Parigi, 1861.

vennero a prender parte negli ordini della pubblica vita, portarono in fronte i segni visibili dei bene o mal composti dissidii. Nè questi segni mancano nel teatro, dove appunto più svariate ed opposte tendenze dovevan venire a raccorsi; ma non è d'altra parte men vero che la special forma di scenica rappresentazione cui era, dopo il mille, serbato il trionfo, il mistero cioè, non fosse anzi tutto una direttissima derivazione del culto cristiano, e che in esso non venissero piuttosto a dissolversi che a raccorsi, gli elementi vivaci e mal riducibili che dalla preceduta civiltà la civiltà cristiana aveva ereditato. Così si spiega la universalità del teatro liturgico nel medio evo, teatro che se avesse avuto necessariamente a nascere da una specie di componimento fra contrarii principii, da una concessione fatta a vecchi e resistenti costumi, e non piuttosto dall'organismo stesso, vivo e mobile ancora, del culto cristiano, in alcuni paesi d'Europa, dove gl'influssi di Roma, o non erano penetrati mai, o solamente erano sorpassati, non avrebbe avuta nessuna ragione di nascere. E così si spiega ancora l'uniformità del primitivo teatro liturgico appo le varie genti cristiane, il quale, se appunto non fosse nato direttamente dalla liturgia, che, salve particolarità di poco rilievo, era la stessa per tutte le chiese della Europa occidentale, ma fosse nato da un affrontarsi dalla liturgia con usanze e con tradizioni fondate nella coscienza e nella storia di ciascun popolo, avrebbe certamente dovuto, conformandosi in un qualche particolar modo alle condizioni e all' indole delle varie genti, mostrare una maggiore varietà di aspetti, e di

tendenze che veramente non faccia; varietà che solo prende a manifestarsi più tardi, quando il dramma comincia a disvilupparsi dalla liturgia, e a soggiacere agl'influssi esteriori, da' quali, avvolgendolo in sè, la liturgia l'aveva innanzi riparato. Queste considerazioni, riferite più particolarmente alla Spagna, ci dovrebbero dunque far ritenere probabilissima la esistenza di un primitivo dramma liturgico spagnuolo, anche quando di tale esistenza non si avessero le prove e i documenti, scarsi, a dir vero, ma significantissimi, che se ne hanno tuttavia, e ci dovrebbero far credere ancora che quel dramma abbia avuto in generale lo stesso processo di evoluzione e le stesse vicende che il dramma liturgico s'ebbe in altri paesi (1).

---

(1) Il processo di evoluzione corre parallelo con un gradùale indebolimento dello spirito religioso che da prima genera il dramma. In origine il dramma è una forma del culto, e giustamente prende il nome di dramma liturgico. In un secondo momento esso si stacca dalla liturgia e diventa pratica di devozione, e può mescolarsi con elementi estranei così alle sacre cerimonie come alla scenica rappresentazione. Di questa forma intermedia porgono esempio, notificandola anche nel nome, le due *Devozioni del Giovedì e del Venerdì Santo*, analizzate primamente dal PALERMO nel v. II, p. 271 e segg. dei suoi *Manoscritti Palatini*, Firenze, 1860, e poi pubblicate per intero dal D'ANCONA nel v. II, fasc. I della *Rivista di Filologia romanza:* cfr. EBERT, *Studien zur Geschichte des mittelalterlichen Drama's*, in *Jahrbuch für romanische und englische Literatur*, v. V, p. 51-79. In un terzo momento il dramma cessa ugualmente d'essere una pratica devota e si muta in semplice rappresentazione morale, per passar quindi alla forma definitiva di dramma profano. A tal proposito siami lecito fare una osservazione di volo. Il MONACI considera le laude drammatiche da lui pubblicate nel vol. I, fasc. IV della *Rivista di*

Il più antico monumento della drammatica spagnuola conservato insino a noi è un mistero dell'*Adorazion dei Re Magi*, soggetto principalissimo del ciclo della Natività, e d'indole essenzialmente liturgica. Il primo a farne menzione fu, intorno al 1785, Filippo Fernandez Vallejo, nelle sue *Memorias* e *Disertaciones*, rimaste inedite (1). Nel 1849, senza aver, pare, cognizione della notizia datane dal Vallejo, lo ritrovò nella Biblioteca Toletana, dove conservasi il manoscritto, Amador de los Rios, a cui se ne deve la pubblicazione (2). Opina il dotto storico della letteratura spagnuola che il documento possa appartenere all'XI secolo, facendolo per tal modo di cento anni almeno più antico che il poema del Cid, il quale fu composto, secondo ogni probabile congettura, intorno al 1200 (3). Ma, nè la lettera del breve fac-

---

Filologia romanza, come forma primitiva di dramma, e quasi embrionale, ma tuttavia le fa in parte almeno derivare dal dramma liturgico. Esse rappresenterebbero dunque una forma secondaria e non una forma primitiva. Il D'Ancona, nell'opera sua recentissima, *Origini del Teatro in Italia*, Firenze, 1877, v. I, p. 111 e segg., crede a una immediata derivazione delle laude dalla liturgia, senza interposizione del dramma liturgico. Checchè sia di ciò, e' mi pare che le laude tengano, nella evoluzion normale del teatro cristiano, il grado intermedio, e che appartengano alla categoria di quello che ho addimandato dramma devoto.

(1) V. un discorso di Emanuele Cañete intorno al dramma religioso spagnuolo prima e dopo di Lope de Vega, negli *Atti dell'Accademia spagnuola* dell'anno 1862.

(2) Op. c., v. III, p. 17, n. 2, e p. 658-660.

(3) Le opinioni variano tra questa e la data del 1150. Vedi Ticknor, op. c., v. I, p. 20, n. 3. Il Dozy propende per la meno

simile che l'editore produce, porge, a mio credere, argomento di così alta antichità, nè la potrebbe suggerir lo studio della lingua, la quale, non mostra in generale d'essere più arcaica di quella del poema del Cid (1). Il mistero *de los Reys Magos*, se veramente appartenesse all'XI secolo, come giudica l'editore spagnuolo, sarebbe uno dei più antichi monumenti drammatici di tutte le letterature romanze prese insieme (2).

La versificazione dell'importantissimo documento non fu potuta sbrogliare nemmeno dallo stesso Mussafia, versatissimo quant'altri mai in questioni di simil genere (3). La esattezza metrica è poco curata. I primi ventisette versi potrebber essere leonini, e

---

antica; v. *Le Cid*, *d'après de nouveaux documents*, Leida, 1860, p. 85-90. AMADOR DE LOS RIOS cerca di provare che la composizione del poema risale al mezzo del XII secolo.

(1) Questo punto domanderebbe assai diligente discussione, ma, nè qui è il luogo di farla, nè, quando fosse, la si potrebbe fare in modo da venire a conclusioni sicure. È dubbio se noi abbiamo il manoscritto originale del *Cid*, o se ne abbiam uno di cento, e forse centocinquant'anni posteriore. Se tale fosse il caso le lingua primitiva avrebbe, per ragion di una consuetudine pressochè universale tra gli amanuensi nel medio evo, sofferta un'alterazione tendente a parificarla alla lingua dello scrivano, e che renderebbe fallace qualunque comparazione. Così la forma *Deus* che si trova nel dramma, corrispondente alla forma *Dios* che si trova nel poema, è certamente più antica, ma, per la ragione suddetta, nessuna conclusione se ne può trarre, tanto più che la forma latina può essere in quel caso particolare una suggestione della liturgia.

(2) WOLF, in *Jahrbuch für englische und romanische Literatur*, v. VI, p. 60.

(3) Ivi, p. 220.

potrebber essere anche versi corti, rimanti due a due, nel qual caso bisognerebbe sdoppiarli e scriverli l'un sotto l'altro. Dopo il verso ventesimosettimo ci sono alcuni alessandrini, poi leonini e alessandrini mescolati. Il picciol dramma mostra tutti i caratteri di un dramma liturgico, e sebbene sia incompiuto, tanta è la somiglianza ch'esso ha con i drammi latini d'uguale argomento che gli si potrebbe facilmente aggiungere ciò che gli manca, e non è molto.

Il testo pubblicato da Amador de los Rios in appendice al terzo volume della sua *Historia critica*, non è un testo emendato, ma non è nemmeno, per quel tanto che si può giudicare, una copia dell'originale. Io conserverò, quanto alla trascrizione dei versi, il modo da lui seguíto, ma quanto al testo, per quella parte che mi avverrà di citarne, farò le emendazioni più ovvie, citando in nota la lezione dell'editore.

Comincia il dramma come sogliono cominciare tutti i drammi ove si espone il soggetto dell'*Adorazione dei Magi*. I tre re d'Oriente veggono l'un dopo l'altro la stella annunziatrice del Redentore, e si maravigliano.

PRIMO RE (1).

Deus criador, qual marauela! no (2) se qual es achesta strela
Agora primas la é veida, poco tiempo à qu'es (3) nacida.

---

(1) Aggiungo per maggior chiarezza, e finchè c'è verso di farlo, la rubrica dei personaggi, che manca nel testo.

(2) Così il ms., l'editore: *non*.

(3) *Ques*, e altrove.

Nacido es el Criador qu'es de las gentes Senior.
Non es verdad (1) nin se que digo, todo esto non val un figo.
Otra nocte me lo cataré, si es uertad bien lo sabré.
Bien es vertat lo que io digo, en todo, en todo lo profijo.
Nin pued ser otra senial; achesto es et non es âl.
Nacido es Deus por ves de fenbra, en acheste mes
De decembre: alá iré: o que fure adorálo (2) é,
Por Deus de todos lo terné.

SECONDO RE.

Esta strela non se do uiene, quien la trae nin qui la tiene.
Por qué es aquesta sennal? En meos dias non vi atal.
Certas nacido es en tierra aquel qui en pace et en guerra
Senior â á seer da oriente de todos hasta (3) in occidente (4).
Por tres noctes me lo ueré, et mas de uero so sabré.
En todo en todo es nacido, non se si algo é veido.
Iré, lo aoraré, et pregaré et rogaré
Eu al criador. . . . . atal façinda. . . . . .
Fu nunquas alguandre falada ó en scriptura trobada.

TERZO RE:

Tal estrela non es in celo, desto so jo bono strellero.
Bien lo vejo sin escarne (5), uno home es nacido de carne,
Qu'es senior de tod'el mondo, asi como el cielo es rredondo.
De todas yentes Senior será, et todo seglo vigará.
Es nasçudo que uertat es. . . . .
Uerlo é otra vegada si es uertad o si es nada.
Nacido es el criador, de todas las gentes major.
Bien lo veio qu'es vertat, iré alá por caridat.

---

(1) Così il ms., l'editore: *vertat.*
(2) *Adóralo.*
(3) *Hata.*
(4) *Ociidente.*
(5) *Sine scarne.*

Questo principio è, in fondo, simile in tutto a quello che già si trova nei più antichi drammi liturgici latini, salvo che ha una estensione notevolmente maggiore, e contiene alcuni tratti che dissentono dalla semplice e schietta liturgia. Anzitutto è da notare che ciascun dei Re Magi fa qui un soliloquio che sta da sè, mentre nei misteri latini le poche parole che essi profferiscono prima di muovere insieme a rintracciare il bambino, formano tre proposizioni collegate. Si tragga a paragone l'*Uffizio della Stella*, secondo il costume di Rouen, pubblicato dal Du Méril (1).

EX TRIBUS REGIBUS MEDIUS, *ab oriente veniens, stellam cum baculo ostendens, dicat alte:*

Stella fulgore nimio rutilat.

SECUNDUS REX *a dextra parte respondeat:*

Quae regem regum natum demonstrat.

TERTIUS REX *a sinistra parte dicat:*

Quem venturum olim prophetiae signaverant (2).

---

(1) *Origines latines due théâtre moderne*, Parigi, 1849, p. 153-156.

(2) Lo stesso in due altri misteri dell'*Adorazione de' Magi*, pubblicati dal DU MÉRIL, ibid., p. 156-171. I misteri dove la scena dei tre Re si allarga di molto son più moderni. Così quello che il Du Méril riporta in nota a p. 151, e che ha tendenze classiche molto spiccate, come alla bella prima si può rilevare dalle parole attribuite alla Stella:

Nato ferte Dei redolentia thura Sabaei,
Et junctis Arabis, exotica plebs, properabis;
Aurum cum myrrha, tellus sudabis eoa.

Soliloquii distinti, e molto più lunghi si trovano in misteri già disciolti dai lacci della liturgia, come nel *Geu des Trois Roys*, pubblicato dal Jubinal (1), e nel *Pageant of the company of shearmen and tailors in Coventry* (2). Ma tuttavia è da notare una particolarità che in questa parte occorre nel mistero spagnuolo, e che, per quanto io mi sappia, in nessun altro mistero si ritrova. Nel *Geu des Trois Roys*, i Magi riconoscono sin dalla bella prima la veracità del segno apparso nel cielo, e incontanente si dispongono ad andare in traccia di Gesù per adorarlo.

Tuttavia, in misteri relativamente moderni, si trova un sol discorso messo in bocca ai tre re. Così nel mistero tedesco della *Infanzia di Gesù*, pubblicato dal Mone, *Schauspiele des Mittelalters*, Karlsruhe, 1846, v. I, p. 143-181:

Die hailigen dry kuͤnig komend ze Jerusalem.

Hie ist ain kindlin geborn,
das haͦt got dar zuͤ erkorn
das es der Iuden kuͤnig sol sin.
wir sachend sines sternen schin
in unserm land verre.
es wirt des landes herre.
wer kan uns den zaigen?
wir woͤltend im uns naigen
ze dienst und anbetten in,
in disem land sol er sin.

(1) *Mystères inédits du quinzième siècle*, Parigi, 1837, v. II, p. 79-138.
(2) Marriott, *A Collection of english Miracle-Plays or Mysteries*, Basel, 1838, p. 59-89.

BALTAZAR, *premier roy.*

Ha! trez-doulz Diex que j'ay grant joie!
Louez soit cilz qui tout avoie!
L'estoille voy certainement
Dont Balaham fist le trestement
Et dist en la prophécie,
Bien pert qu'elle est assaucie,
Que de Jacob estoille ystroit
Et .I. enfes de vierge naistroit
. . . .
Or sçay-je bien certainement,
Car oncques méz nulz ne la vit,
Suir la vouldray sans respit
Tant que l'enfant aray trouvé
Et de mon tresor aprouvé.

E lo stesso dicono presso a poco gli altri due re Melchion e Jaspar. Nel dramma inglese, testè citato, l'assentimento dei tre re al segno celeste è del pari esplicito e incondizionato.

REX I.

Now blessid be God of his swet sonde,
For yondur a feyre bryght star I do see!
Now ys he common vs a monge
Asse the profettis seyd that yt shuld be.
. . . .
Reyuerence and worschip to hym woll I do,
Asse Gode and man thatt all made of noght.
All the profettis acordid and seyd evyn soo,
Ecc.

I Re del dramma spagnuolo son molto più circo-

spetti. Eglino non si persuadono così subito della veracità del segno, ed anzi il primo, dopo avere in un primo movimento dell'animo esclamato: *È nato il Creatore!* si ravvede e soggiunge: *Non è vero: io non so che mi dico; tutto ciò non vale un fico.* Poscia, lasciando luogo al dubbio, si propone di osservare la stella in altra notte, e lo stesso vuol fare il terzo; ma il secondo, più circospetto ancora, la vuol osservare per tre notti di seguito; e tutti e tre si ripromettono di saperne poscia il vero. Non è egli cosa notevolissima che l'un dei re dica di sè medesimo di essere *bono strellero,* cioè dotto conoscitore degli astri, e che a far sperimento di un segno celeste si tragga in mezzo l'osservazione scientifica? Questo è forse l'unico riverbero di spirito scientifico che sia dato scoprire in tutta quanta la drammatica liturgica e devota del medio evo, e per intenderne la ragione bisogna ricordare come l'astronomia fosse una delle scienze più dilette agli Arabi, e quella fra tutte ch'essi condussero a maggior perfezione, per forma che, già nel mezzo del XII secolo, un re di Castiglia poteva dire piacevolmente criticando il sistema di Tolomeo, ch'egli sarebbe stato in grado di dare a Dio, intorno all'ordinamento del mondo, alcuni utili suggerimenti, se Dio, nel crearlo, l'avesse chiamato a consiglio.

Certo i tre Re, nel dramma spagnuolo, dopo aver dubitato un istante, riaffermano, vinti in certo modo dal soprannaturale aspetto della stella, la nascita del Redentore. Ma il sentimento di circospezione riappare subito dopo, e scontrandosi essi, l'uno dice all'altro:

Deus uos salve, sennor: sodes uos strelero?
E mostradme la uertad; de vos sabelo quiero.

E l'interrogato risponde:

Nacido es el Criador, que de las (1) yentes es Senior.
Iré, lo aoraré.

L'incontro dei Re non ha lo stesso carattere nè la stessa significazione nei varii misteri in cui essi compajono. Nei misteri schiettamente liturgici, tale incontro ha per iscopo precipuo, e forse unico, di fare accordare simultaneamente i re in un comune proposito. Così in un *Officio dei Magi*, secondo il costume di Limoges (2):

Tunc Tres *simul pergunt versus majus altare cantantes:*

Eamus, inquiramus eum et offeramus ei munera, aurum, thus et myrrham.

In drammi d'indole puramente devota, le ragioni dell'incontro sono più varie, come chiedere la via, domandare informazione del nato Redentore e simili. In una rappresentazione italiana della *Natività di Cristo* (3), la scena procede nel seguente modo:

---

(1) *La.*
(2) Du Méril, op. c., p. 151-153.
(3) Nelle *Sacre Rappresentazioni* pubblicate dal D'Ancona, Firenze, v. I, p. 192-210.

E' pastori si partono, e vanno alle pecore; e' duo Magi s'incontrano insieme, e il Vecchio dice:

Dove va' tu, o magno re potente?
È d'onde vien con tanta baronia?

Risponde EL GIOVANE *al vecchio:*

Io vengo dalla parte d'orïente,
E cerco di trovare el ver Messïa;
Seguo la stella che ci è qui presente
Che m'ha insegnato insino a qui la via;
Cerco vedere il redentor verace,
Ed offerirgli e domandargli pace.

Risponde EL VECCHIO *al giovane:*

Ed io son di levante qui venuto
Cercando Idio, seguendo questa stella;
E son condotto salvo col suo aiuto,
Ed ho già cerco in qua molte castella:
Non l'ho trovato . . . .
. . . .

Ora giunge EL MEZZANO, *e dice loro così:*

Salvivi Idio, o franca baronia,
Deh dite a me, se lecito è sapere,
Ove o in che parte è nato il ver Messia
. . . .

Risponde EL VECCHIO:

E noi siam qui per questo capitati
E sol cerchiam trovare il Salvatore.

Press'a poco lo stesso nel dramma inglese citato di sopra:

REX II.

Owt off my wey I deme thatt I am,
For toocuns of thys cuntrey can I non see;
Now God thatt on yorth madist man,
Send me sum knoleyge where thatt I be.
. . . .

REX III.

I ryde wandering in veyis wyde,
Over montens and dalis, I wot not where I am
Now kyng of all kyngis send me soche gyde,
Thatt I myght have knolege of this cuntreys name.
. . . .
To kyngis yundur I see, and to them woll I ryde,
. . . .

Nel *Geu des Trois Roys*, citato di sopra, la scena prende uno svolgimento maggiore d'assai, ma tale tuttavia che molto bene s'accorda con la natura del pellegrinaggio che i tre re debbon poi compiere insieme, e con gl'intendimenti morali del dramma. *Melchion*, scorgendo *Baltazar*, vuole andare a chiedergli perdono, vuol darsi tutto in sua balìa, e similmente risolve di fare *Baltazar* in cospetto di *Melchion*. *Jaspar*, dal canto suo, vuol fare il medesimo, e così i tre re, smesse le antiche nimicizie, si chiamano in colpa l'uno di fronte all'altro, e a vicenda si perdonano, e in compagnia movono a rintracciare il bambino.

Nel mistero spagnuolo i re incontrandosi procurano anzi tutto di chiarire il loro dubbio: quindi le parole

riportate di sopra, e alcune altre che intendono al medesimo fine:

— Querédes yr conmigo al Criador rogar?
— Auedeslo veido?
— Io lo ui [sine dubdar].

Ma fermato il proponimento d'andare insieme ad adorare il Salvatore, i dubbii non sono ancora tutti dileguati; come s'avrà a fare per riconoscere la natura del fanciullo? Questo punto è, non meno dell'altro, degno di attenta considerazione. I Magi portano, com'è noto, oro, incenso e mirra in presente. Queste tre sostanze hanno nella leggenda ciascuna una propria significazione simbolica, di cui si fa cenno nei misteri liturgici. L'oro simboleggia il regno, l'incenso la natura divina, la mirra la natura umana (1). Così nell'*Officio della Stella* citato di sopra:

Tunc procidentes REGES *ad terram, simul salutent Puerum, ita dicentes:*

Salve, princeps saeculorum!

---

(1) SEDULIO, *Carmina*, l. II, v. 94-101:

Ipsae etiam ut possent species ostendere Christum,
Aurea nascenti fuderunt munera Regi,
Thura dedere Deo, myrrham tribuere sepulcro.
Cur tria dona tamen? quoniam spes maxima vitae est,
Hunc munerum confessa fides et tempora summus
Cernens cuncta Deus, praesentia, prisca futura,
Semper adest, semperque fuit, semperque manebit
In triplici virtute sui.

Tunc UNUS *a suo famulo aurum accipiat, et dicat:*

Suscipe, rex, aurum.

Et offerat. SECUNDUS *rex ita dicat et offerat:*

Tolle thus, tu vere Deus.

TERTIUS *ita dicat et offerat:*

Myrrham signum sepulturae.

Nel *Geu des Trois Roys* la ricordanza del simbolo si perde per l'incenso e per la mirra, ma si conserva per l'oro, offrendo il quale Baldassarre dice:

..... j'aporte de l'or,
Car or sy apartient a roy.

Nella sacra rappresentazione italiana i re offeriscono, senza far motto del dono. Con nuovo concetto, nel mistero spagnuolo, l'oro, l'incenso e la mirra si fan servire allo scoprimento della vera natura del bambino: s'egli sarà re terreno prenderà l'oro in presente, se uomo, la mirra, se Dio, l'incenso.

— Cuémo podremos prouar si es home mortal,
O si es rrey de tierra, o si es çelestial?
— Queredes bien saber cuemo lo saberemos?
Oro, mirra é acenso á el ofreceremos:
Si fure rey de tierra, el oro querrá,
Si fure ome mortal, la mirra tomará,
Si rey çelestial, estos los dexará;
Tomará el encenso quel pertenecerá.
— Andemos, é (1) asil' fagamos [logo sine tardar] (2).

(1) *á.*
(2) Queste parole che pajon supplite dall'editore, è poco pro-

Segue la scena tra i Re Magi ed Erode. Nei misteri latini tal scena è per lo più provocata da un nunzio che corre ad avvertire Erode della venuta dei Re. Erode li fa venire alla sua presenza e li interroga. Così in un mistero dell'XI secolo, il cui manoscritto posseduto ora dalla Biblioteca di Monaco, appartenne in addietro alla cattedrale di Frisinga (1):

(Rex) (2):

Ante ven(ire jube), quo possim singula scire:
Qui sint, cur veniant, (quo nos rumore requirant).

(Magi):

(Rex est causa viae; reges sumus ex Arabitis;
Quaerimus hunc regem regnantibus imperitantem.)

(Herodes):

Regem quem quaeritis, natum quo signo didicistis?

Magi *respondentes:*

Illum natum esse didicimus in Oriente, stella monstrante.

Rex *econtra:*

Si illum regnare creditis, dicite nobis.

---

babile che sieno le genuine. Ci vorrebbe una rima in *al* per ragion del verso che segue.

(1) Pubblicato dal Du Méril, op. c., p. 156-162.

(2) Le parti tra parentesi sono state dall'editore supplite con l'ajuto di un manoscritto di Orleans.

In drammi più moderni i Re Magi si recano alcuna volta spontanei alla Corte di Erode. Così fanno, per esempio, nella sacra rappresentazione già citata.

Risponde EL GIOVANE:

Poi che noi siamo in tal luogo fermati,
Voi sapete che Erode è qui signore;
A me parrebbe in ciò lui domandare.

Risponde EL VECCHIO:

Tu hai ben detto: andianlo a visitare.

Lo stesso nel *Geu des Trois Roys:*

BALTAZAR.

Seigneurs, entendez à moy.
Il me semble que je là voy
Hérode, roy de noble afaire.
Alons-y notre fait retraire:
A luy parleray le premier.

Nel dramma inglese e nel tedesco la scena si allarga di molto: in questo secondo, i Re interrogati rispondono lungamente dando conto dell'esser loro, ed esponendo le ragioni del viaggio intrapreso.

Nel mistero spagnuolo la scena non è punto provocata: Erode e i Re Magi si trovano insieme, senza che si sappia il modo, e poichè questi han fatto il saluto, quegli l'interroga (1): essi rispondono:

---

(1) Ciò si deve supporre, sebbene dal testo non risulti, il

Ymos en romeria aquel (1) rey á adorar
Qu'es nacido in tq (2) terra, nol' podemos fallar.

Procuro di supplire le rubriche dei personaggi.

ERODE.

Qué decides? oydes! (3) ¿A quien (4) ides buscar?
De quál tierra venides? ¿ó queredes andar?
Decitme vostros nombres, nom' los querades celar.

GASPARE.

. . . . A mi disen Caspar,
Estotro Melchior ad acheste Baltasar.
Rey unic es nacido que es Senior de tierra,
Que mandará el seclo en gran pace sines guerra.

---

quale certamente, in questo luogo, è corrotto o manchevole. Vi si leggono i tre seguenti versi:

Sálvete el Criador Deus et te curie de mal:
Vn poco te dineremos, ante queremos âl.
Deus te dé longa vita et te curie de mal.

dai quali non è da cavar costrutto. Ma forse s'avrebbero da ripartire così: Uno de' Magi saluterebbe Erode dicendogli: *Sálvete el Criador Deus et te curie de mal.* Erode risponderebbe*: Vn poco te deternemos*, cioè un poco ti tratterremo alla nostra corte, giacchè *dineremos* non so che cosa potrebbe significare. I Magi soggiungerebbero: *Ante queremos âl: Deus te dé longa vita et te curie de mal. Ymos en romeria aquel,* ecc.

(1) *á aquel.*
(2) *intra terra*, ma qui non mi par che s'adatti.
(3) *oydes?*
(4) *quin.*

ERODE.

Es asi por uertad?

MAGI.

Si es, Rey, por caridat.

ERODE.

Et cuemo lo sabedes et aprovado lo avedes?

MAGI.

Rei, uertad te dizremos que prouado lo avemos.

ERODE.

Esto es grant marauela (1).

MAGI.

Es nacida una strela (2);
Senial face que es naçido e in carne umana uenido.

Poi Erode li accommiata, raccomanda loro, secondo che in tutti quasi i misteri dei Re Magi si trova, di ripassar da lui quand'abbiano adorato il bambino. Il soliloquio di Erode, dopo udita la novella, ha un certo movimento drammatico che non si riscontra in drammi di simil genere:

---

(1) *maravila.*
(2) *Una strela es nacida,* ma parmi che la rima naturalmente suggerisca la correzione.

Qui vió nunquas tal mal sobre mi otro tal?
Aun non so io morto, nin só la tierra posto.
Rei otro sobre mi! Nunquas atal non ui.
El seglo ia acaga; ja non se que me faga.
Por uertat non lo creo ata que jo lo ueo.
Uenga mio majordoma qui mios aueres toma.
Itme por mios abades et por mios (1) podestades
Et por mios screuanos et por mios gramatgos,
Et por mios strelleros é por mios retoricos:
Desir m'an (2) la uertat, si jace yn scripto,
Ó si lo saben elos o si lo han sabido.

Vengono i rabbini e gli scribi, i quali, al solito, non sanno che dirsi e si confondono. Uno di loro risponde che nulla si trova nelle carte di quanto dissero i Magi:

Por uertat vos lo digo que non es en scripto.

Un'affermazione tutta contraria si trova in alcuni dei misteri latini citati di sopra. In quello della Biblioteca di Monaco:

Respondent SCRIBAE:

Vidimus, Domine, in prophetarum libris, nasci Christum in Bethlehem, civitate David; Propheta sic vaticinante de Bethlehem (3).

In quello d'Orleans:

---

(1) *mis.*
(2) *Desirman.*
(3) *Michea*, c. V, v. 2. Et tu Bethlehem Ephrata parvulus es in millibus Juda: ex te mihi egredietur qui sit dominator in Israel, ecc.

Tunc SCRIBAE *diu revolvant librum, et tandem, inventa quasi prophetia, dicant*:

Vidimus, Domine, in Prophetarum lineis, nasci Christum in Bethleem Judae, civitate David, Propheta sic vaticinante.

Nel mistero tedesco della *Infanzia di Gesù*, pubblicato dal Mone (1), la dichiarazione è molto più esplicita:

Da antwirt im der Iud Ysaac.

Herr ich tuͤn nich kunt,
aller wissagen mund
hånd wonders [vil] gesait von im,
da von ich ain wenig nim,
sait ichs gar, es wuͤrd ze lang,
min kunst ist dar zuͤ ze krank.
Helyas, Helyseus, Ysaias, Iohel,
Ageos, Iheremias, Ezechiel,
Amos, Osee, Daniel und Abakuc,
Naum, Abdias, Melechias,
Sofenias, Ionas, Zacharias,
Noemias, Malachias,
David, Salomon, und Thobias
hånd alle gesait das
das Christ geborn werden sol
von einer magte gnåde vol,
ze Bethleem in der statt,
als Melechias gesprochen hat.

Nella sacra rappresentazione italiana, i savii, prima

(1) Op. c., v. I, p. 167.

di rispondere alle domande di Erode, disputano fra di loro, ma poi s'accordano nell'affermare la nascita:

Risponde el PRIMO SAVIO:

Sarèci molti detti à replicare,
E fare lunga disputa e gran piato;
Ma egli è meglio ad Erode tornare
A dir che in Betelem nasce o gli è nato.

Nel dramma spagnuolo, Erode, udita la risposta, prorompe in invettive, come anche in altri drammi suol fare: i savii soggiungono alcune parole, e il dramma s'interrompe a mezzo, mancandogli tutta la parte che si dovrebbe riferire all'adorazion dei Magi, alla offerta dei doni, e al comando di trucidare i bambini.

Così monco qual è questo mistero ha tuttavia una grande importanza, non soltanto per la storia del teatro spagnuolo, ma per tutta, in generale, la storia della drammatica cristiana primitiva. Considerata la speditezza della sua andatura e la nudità delle forme si può con ogni sicurezza asserire ch'esso appartiene alla categoria del dramma liturgico propriamente detto, dove, in genere, il motivo drammatico è uno solo; ma non vi mancano tuttavia alcune peculiarità notevoli che, aggiunte all'uso del volgare, lo diversificano dalla più severa forma del mistero latino; delle quali peculiarità, accennate innanzi, solo allora si potrebbe intendere in conveniente modo la natura e la significazione, quando la letteratura drammatica spagnuola offrisse loro una certa copia di termini di pa-

ragone e di richiamo, nel cui sistema si vedrebbero forse integrate alcune tendenze che ivi sol per cenni si manifestano.

Dal mistero dei Re Magi dell'XI o del XII secolo all'*Auto de los Reyes Magos di Gil Vicente*, il poeta drammatico di due nazioni, corron parecchi secoli, e v'è un abisso di mezzo. In questo lungo tratto di tempo la coscienza del popolo spagnuolo e la letteratura si trasformano per modo che alcune volte vi si smarrisce il filo della storica continuità. Chiusa l'età dei nazionali perigli, ridotta la guerra contro i civili invasori a una specie di cavalleresco torneo, racquistata la riposatezza e l'opulenza, l'antico spirito aspro e caparbio che aveva creato il ciclo poetico e leggendario del Cid, grado grado s'allenta e si dissolve, cedendo il luogo ad uno spirito nuovo più mite e di più florida natura. La poesia provenzale penetra nella penisola e vi sparge largamente i suoi influssi, suscitandovi il gusto di quella delicata e signorile eleganza di cui fu ella prima maestra alle nazioni rigenerate. Dalle province di Catalogna, Aragona, Murcia e Valenza, che naturalmente appartenevano al dominio occitanico (1), per modo che il nome di Catalano poteva dagli stessi trovatori di Francia essere adoperato come sinonimo di Provenzale (2), quella

(1) DIEZ, *Die Poesie der Troubadours*, Zwikau, 1827, p. 4.

(2) V. la tenzone di ALBERTO DI SISTERON: *Monges, digatz, segon vostra sciensa*, in RAYNOUARD: *Choix des poésies originales des Troubadours*, Parigi, 1816-1821, v. IV, p. 38.

poesia si diffonde alle rimanenti province di Spagna (1), e giunge un tempo in cui ella vi domina così come in altre regioni d'Europa dominava. Ma qual che sia stato l'influsso esercitato da lei sulla poesia spagnuola in generale si può con tutta sicurezza dire che quanto alla drammatica in particolare non operò e non promosse nulla (2).

La preponderanza della poesia provenzale non escludeva tuttavia altri influssi importanti; quelli della letteratura francese e della letteratura italiana. I troveri furono così anticamente conosciuti in Ispagna come i trovatori, e pur rigettando la esagerata opinione di coloro che fanno nascere il poema del Cid a imitazione delle *chansons de geste* (3), si può dimostrare che l'influsso esercitato da loro non fu di poco momento, nè di breve durata. Se ne scoprono le visibili tracce in parecchi tra' primi poeti spagnuoli, e, fra

---

(1) V. Milà y Fontanals, *De los Trovadores en España*, Barcellona, 1861, parte IV, *Influencia provenzal en España*, p. 453-504.

(2) In fatto di drammatica la poesia provenzale è la più povera tra le moderne poesie. Essa pare averne ricevuto i primi germi dal settentrione della Francia, e poco atta doveva essere a suscitare appo gli altri ciò che per sè stessa non aveva potuto produrre, o aveva solo assai scarsamente prodotto. Vedi Bartsch, *Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur*, Elberfeld, 1872, § 35 e 53. Non so con qual fondamento l'Ebert abbia potuto dire che i misteri, le moralità e le farse non vennero in nessun luogo di Spagna così in fiore come in Catalogna. Quest'affermazione porge al solito argomento di celia al Klein, op. c., v. VIII, p. 240.

(3) Questa è l'opinione espressa dal Damas-Hinard nella introduzione al *Poëme du Cid*, Parigi, 1858.

gli altri, in quel Juan Ruiz, più conosciuto comunemente sotto il nome di Arciprete di Hita, le cui opere sono del resto così vivamente impregnate del genuino e schietto spirito spagnuolo (1). A dimostrare l'influsso della poesia italiana basterà ricordare il nome di Ausias March (2), il valenziano imitator di Petrarca.

Ma nè la letteratura francese, nè la italiana concorsero, per quanto si sa, a formare il primitivo dramma spagnuolo. I troveri girovaghi che passavano di Francia in Ispagna vi portavano naturalmente la *chanson de geste* e il *fabliau*, ma non per certo il mistero, il quale non era arte libera, e apparteneva alla Chiesa. L'Italia, la quale certamente non fu così ricca come la Francia in fatto di drammatica ecclesiastica, era ancor meno adatta ad esercitare un influsso, di cui, se pur son vere le opinioni intorno alle origini del dramma liturgico, non v'era nemmeno mestieri, e, d'altra banda, quando cominciò a levarsi in Europa il grido della sua nuova poesia, che fu assai di buon'ora, la imitazione straniera che ne seguì fu necessariamente fermata alle forme nobili, e delle popolane, alle quali si vuole ascrivere il dramma sacro primitivo, come di quelle che non presentavano qualità di rilievo che anco altrove é molto più da presso non si potesser trovare, non si fece punto considera-

---

(1) V. Th. de Puymaigre, *Les Vieux auteurs Castillans*, Metz e Parigi, 1862, vol. II, p. 63 e segg. L'autore dimostra l'uso frequente che fa Juan Ruiz dei *fabliaux*.

(2) Fioriva nella prima metà del secolo XV.

zione. Tuttavia, che la Spagna abbia ricevuto i primi suoi drammi dall'Italia fu detto, e il Moratin, spagnuolo, il sostenne (1). Questa opinione è tutta campata in aria, e non un fatto di storia si potrebbe recare a sostenerla. Che il teatro spagnuolo abbia, più

---

(1) Ecco le parole del MORATIN, *Origenes del teatro español*, in *Tesoro del teatro español*, Parigi, 1838, p. 19 e 24: « Italia fué la primera nacion de Europa que despues de la dominacion de los barbaros (cuyas ultimas dinastias desaparecieron a vista de las armas vencedoras de Carlomagno) empezó a cultivar las letras y renovar las artes.

« No es posible fijar la época en que pasó de Italia a España el uso de las representaciones sagradas; pero si se considera que al principio del siglo XIII eran ya intolerables los abusos que se habian introducido en ellas, puede suponerse con mucha probabilidad que ya en el siglo XI se empezarian a conocer en nuestra peninsula ».

Non sarebbe stato possibile accumulare maggior numero di errori in più piccolo spazio. Nè men falsa è l'opinione espressa dal QUADRIO, *Storia e ragione di ogni poesia*, Milano, 1744, v. III, parte II, p. 333, che il Rueda avesse imitato i comici italiani: « . . . . io vado conghietturando che il Rueda fosse uomo di ottimo intendimento; e che pervenutegli per avventura in mano le commedie italiane che si erano allora da varii buoni Poeti composte in Prosa, e pubblicate in Italia, non pure, illuminato dal vero, si movesse a insegnarne a' suoi Spagnuoli le buone regole; ma si sforzasse altresì cogli esempii di ridurre la Commedia Spagnuola al giusto suo grado ». E alquanto prima, p. 237, fa di Ganassa, arlecchino di Filippo II, a dirittura il maestro degli spagnuoli nella buona commedia: « Onde, sebbene non era egli, nè la sua Compagnia di Comici Italiani molto intesa dagli Spagnuoli, nondimeno correvano que' popoli con tanta gara ad udirli, che non solamente eglino ivi molto arricchirono; ma impararono gli Spagnuoli anche da lui a far le Commedie modeste e pudiche: il che prima non era uso fra loro ». E notisi che qui si tratta di commedia a soggetto, e che Ganassa fu in Ispagna intorno al 1570. FRANCESCO BAR-

tardi, preso ad imitare in qualche parte il teatro italiano, quando il teatro italiano fu uscito dagli angusti limiti della sacra rappresentazione non si può negare, ma dal dir ciò all'affermare che il teatro spagnuolo sia debitore all'Italia delle sue origini ci corre

---

TOLI, copiando il Quadrio, e rincarando un po' la dose, dice nelle sue *Notizie istoriche de' comici italiani*, Padova, 1781, v. I, p. 249: « Da lui impararono gli Spagnuoli a fare le commedie, che prima non erano in uso, e da loro non si facevano ». Così che la commedia comincerebbe in Ispagna per opera dell'arlecchino Ganassa, intorno al 1570. *Historia testis temporum!*

Qui trova naturalmente suo luogo una osservazione importante. Torres Naharro, a cui il teatro spagnuolo va debitore di notevole incremento, fu a Roma dopo il 1513, a' tempi che vi si trovava anche Juan de la Encina, di cui avremo a far parola più oltre. Nel 1517 egli recossi a Napoli, ove pubblicò in un volume di varii componimenti poetici intitolato *Propaladia,* otto commedie. Durante il suo soggiorno in Roma egli può avere assistito alla rappresentazione della *Calandria* del Cardinal di Bibbiena, fattavi l'anno 1514 (TIRABOSCHI, *Storia della letteratura Italiana*, Milano, 1824, v. VII, p. 1913), a quella della *Mandragola,* forse a una rappresentazione della *Sofonisba* del Trissino, e probabilmente a parecchie di quelle che vi facevano annualmente i Rozzi di Siena, chiamativi da Leone X. Nella dedica del suo libro a Don Fernando Davalos, egli accenna alla voga in cui la commedia era venuta in quei tempi, e s'intende che le sue parole dovessero anzi tutto riferirsi all'Italia, dove aveva dimora; ma ch'egli abbia in nulla imitato gl'Italiani non si scorge nelle sue commedie. Nelle considerazioni ch'egli prepose ad esse, e che sono molto degne di esame, è detto: « Comedia no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado ». Notinsi quelle parole *ingenioso artificio* che raccolgono in sè tutta la teorica della sopravveniente commedia spagnuola. E più oltre aggiunge: « Cuanto a los generos de comedias, a mi parece que bastarian dos para en nuestra lengua castellana: comedia a noticia y comedia a fantasia ».

un gran tratto. Il dramma spagnuolo è di natura essenzialmente nazionale, e se alcun che tolse agli stranieri, il rese loro poi con usura. Bisogna ricordare che la famosa tragicommedia di Celestina, la cui prima edizione conosciuta è del 1499, se è posteriore all'*Orfeo* del Poliziano (1471) e al *Timone* del Bojardo (circa il 1480), precede di parecchi anni l'*Amicizia* del Nardi (fra il 1509 e il 1512) (1), ed è, per conseguenza, a un di presso così antica come sono le stesse origini del nostro dramma regolare. Essa nasce spontanea, come addimostra del resto l'indole sua per ogni rispetto spagnuola, ed esercita su tutto il susseguente dramma spagnuolo un durevole influsso. Nulla dunque o ben poco prese la Spagna all'Italia in fatto di poesia drammatica, e molto meno, per sicuro, di quanto nei tempi della sua maggiore prosperità letteraria le abbia dato ella stessa (2).

---

(1) Secondo l'opinione del PALERMO, *Manoscritti palatini*, Firenze, 1860, v. II, p. 535.

(2) A provarlo basterebbe ricordare la fortuna che in Italia incontrò la citata tragi-commedia di *Celestina*, tradotta da uno spagnuolo, a nome HORDOÑEZ, pochi anni dopo che in Ispagna era stata pubblicata per le stampe. Nella *Drammaturgia* di LEONE ALLACCI *accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Venezia, MDCCLV, si trovano registrate le seguenti edizioni: Romae in Campo Flore per Magistrum Eucarium Silter, alias Franck, 1506; in Venezia per Cesare Arrivabene, 1519; ivi, per Gregorio de' Gregorii, 1525; ivi, per Gio. Antonio Nicolini, 1541; ivi, per Bernardo de' Bindoni, 1543; ivi, per il Giolito, 1553. Il Quadrio segna anche un'edizione di Venezia per Pietro de' Niccolini da Sabbio, 1535, l. c., p. 359. Quale sia stato l'influsso dal teatro spagnuolo esercitato sull'italiano, soprattutto con la introduzione della tragi-commedia eroica ai tempi di Carlo V,

Quando col sopravvenire del secolo XV, il primato poetico prese a mutarsi dalle province di Catalogna e di Valenza in Castiglia, le tre letterature straniere che avevano insieme esercitato gl' influssi loro sulla poesia spagnuola, trovaronsi novamente di fronte. Nella corte di Giovanni II (1), corte elegante e letterata, la poesia provenzale, la poesia francese, e la poesia italiana sono tutte e tre ammirate e studiate, ma non con lo stesso fervore. La poesia italiana, che aveva con sì felice moto soprayvanzato tutte quelle che l'avevan preceduta nel nascere, volge a sè con maggiore attrattiva gl'ingegni, e i principali poeti di quella corte, il Marchese di Santillana, Juan de Mena, Villasandino, leggon Dante e Petrarca, li imitano, familiarizzano gli Spagnuoli con le forme dell'arte nostra (2). Ma la imitazione feconda e diversi-

---

riconosce il medesimo Quadrio, l. c., p. 347, il quale reca un'arruffata ed eterogenea lista di drammi, i quali tutti, secondo lui, sarebbero nati dalla imitazione degli spagnuoli.

(1) V. il libro del PUYMAIGRE, *La Cour littéraire de Don Juan II, roi de Castille*, Parigi, 1873.

(2) Nella famosa lettera del Marchese di Santillana a Don Pedro, contestabile di Portogallo, pubblicata dal SANCHEZ nella *Coleccion de poesias anteriores al siglo XV*, si legge: « Los Itálicos prefiero yo, so enmienda de quien mas sabrá, á los Franceses, solamente ca las sus obras se muestran de mas altos ingenios, é adórnenlas é componenlas de formosas é peregrinas historias; é á los Franceses de los Itálicos en el guardar del arte: de la qual los Itálicos, sino solamente en el peso é consonar, non se facen mencion alguna ». Sotto il nome di Francesi, qui il Marchese di Santillana comprende anche i Provenzali, le cui squisitezze in fatto di arte non furon dagl'Italiani potute o volute agguagliare. Checchesia di questo giudizio, pare

fica, non comprime lo spirito nazionale, il quale era di sua natura troppo acceso e vivace perchè potesse costringersi a lungo nella imitazione servile. Dallo incontro di quelle tre poesie, e dal loro compenetrarsi e fondersi nella coscienza spagnuola, dove già viveva la poesia spontanea del popolo, vien fuori un'arte nuova, propria e distinta, la quale, certo, non manca di vizii, e non cela nemmeno la diversità dei principii che incorpora, ma trascende nondimeno qualsiasi imitazione, e si costituisce in una forma caratteristica e autonoma.

La poesia castigliana di quel tempo, è, come la naturale condizione delle cose chiedeva, una poesia culta e cortigianesca, vaga delle ingegnose invenzioni, ricercatrice d'insolite eleganze. Alcuni dei poeti che maggiormente illustrarono la corte di Giovanni II,

---

che egli non l'abbia troppo seguito in pratica, giacchè si vanta d'avere introdotto in Ispagna il sonetto, e nei sonetti pone ogni studio d'imitare il Petrarca. Non so con qual fondamento abbia asserito nel citato libro il PUYMAIGRE che nella corte di Giovanni II primeggiasse la poesia francese. La famosa *letrilla* del Marchese di Santillana:

Moza tan fermosa
Non vi en la frontera
Coma una vaquera
De la Finojosa,

ritrae, gli è vero, tutti i lineamenti di una *pastourelle* francese, ma forse più ancora quelli di una *vaqueira* provenzale: altri esempii di sì fatte imitazioni si potrebbero recare, ma non tali mai che dimostrino un qualsiasi primato della poesia francese in Castiglia. Le parole stesse del Marchese di Santillana provano che nessuna delle poesie straniere in Castiglia era pervenuta ad infeudare il gusto.

come il Villasandino e l'Imperial, a dirittura preludono ai *concettisti* del secolo seguente, e al *cultismo* di Gongora, il quale fu così spontanea manifestazione della coscienza spagnuola in un certo momento della evoluzion sua, che lo stesso Lope de Vega non potè sfuggirne il contagio, e mentre lo biasimava in teorica, in pratica gli cedeva (1). La corte di Valladolid, residenza di un principe i cui molti difetti erano in buona parte scusati da un vivo amor delle lettere, era al tempo stesso una palestra e un teatro, palestra dove gli spiriti si esercitavano in nobili e fruttifere gare, teatro, ove le giostre e le feste di ogni maniera si avvicendavano con scenica pompa. Tutta una schiera di poeti sorse e fiorì intorno al re mecenate e poeta egli stesso, e i *Canzonieri* s'empierono delle loro rime artificiose ed eleganti, dove un'amabile varietà fa testimonio dello splendor dei costumi e del vivere scintillante e brioso, e dove la sostenutezza dell'arte non esclude sempre la schiettezza del sentimento. Il principal carattere di tal loro poesia quello si è che in ogni tempo, quando più, quando meno, fu il carattere della poesia spagnuola, un certo lirismo, cioè vivo e passionato, pien di figure e di colori, che si sbizzarrisce in mille stravaganze di concetti e di costrutti, ma che non ismarrisce mai il calor della vita, nè, mentre si snatura nel ludibrio della esagerazione,

---

(1) Questo biasimo si trova espresso in un sonetto, nella epistola VII, in una lettera ad un amico, e in altri piccioli componimenti che fanno parte delle *Obras sueltas*, Madrid, 1776-1779, ventun volume in-4°. Le epistole son contenute nel vol. I.

perde in tutto mai il sentimento del vero, nè si congela negli studiati schemi dell'arte, ma si tiene snodato e mobile, e con subitani ritorni redime ed assolve le sue proprie menzogne (1). Una tal poesia non era fatta di certo per promuovere il dramma popolare, il quale ha in generale ben altri andamenti; ma d'altra banda essa non escludeva, anzi sollecitava in certo qual modo un dramma che le si accostasse per indole, e che gli usi di quella corte, il costume quasi teatrale della vita, cento diverse ragioni celate o palesi, tendevano a far nascere come un complemento necessario, come una necessaria integrazione, così negli ordini dell'arte, come negli ordini del vivere pratico.

Cionondimeno quella poesia, durante tutto il regno di Giovanni II, solo può mostrare alcuni scarsi indizii e principii di arte drammatica; ma essa sopravvive a quel principe e al suo poetico sodalizio, si svolge secondo le sue naturali energie, e dopo un breve tratto di tempo, noi la ritroviamo nei drammi di Juan de la Encina e di Gil Vicente, i quali sono, come dovevan essere, di natura essenzialmente lirica e cortigianesca. Coi drammi di questi due poeti comincia in Ispagna la storia del teatro regolare.

Di essi altri sono sacri, altri profani, ma il modo della trattazione è uguale per tutti. Lucas Fernandez, che nella città dotta di Salamanca, tenne dietro a Juan

---

(1) Il lirismo naturale della coscienza spagnuola può spiegare in parte la qualità di quell'epica, la scarsità dell'epopea, la copia delle romanze in cui è spiccatissima la lirica inclinazione.

de la Encina, ne compose sei, tre per sorta, ma tutti e sei van sotto il titolo di *Farsas y Eglogas al modo y estilo pastoril e castellano*, dove è notevole quella identificazione dello stile castigliano col pastorale (1). Il dramma sacro continua dunque a vivere, ma ha di pianta mutato natura. Il suo perseverare si spiega con la tenacità naturale del sentimento religioso, il quale, nelle lotte secolari contro i mori s'era più intimamente fuso con lo spirito cavalleresco che doveva essere tanta parte dello spirito nazionale, e aveva acquistato una intensità e una potenza quale non si ritrovava in nessun altro paese d'Europa, e di cui si dovevan vedere poi le deplorevoli conseguenze negli eccessi della Santa Inquisizione; il suo mutare si spiega col mutamento stesso della vita, con la introduzione di nuovi principii nella coscienza sociale, con la rivendicazione della mondanità contro l'ascetismo cupo del medio evo, in un tempo di universale rinnovamento. Noi non ci troviam più dunque dinnanzi il dramma liturgico, e nemmeno il dramma devoto, o di manifesta intenzione morale, ma bensì un dramma

---

(1) Furono stampate nella città stessa di Salamanca l'anno 1514, ma avendo la Santa Inquisizione trovato nelle profane non so che a riprendere, l'intero volume fu messo all'Indice, e finì per diventare rarissimo. Se ne trovano due ristampate nell'*Ensayo de una Biblioteca española de libros raros y curiosos formado con los apuntamientos de Don Bartolomé José Gallardo, coordinados y aumentados por D. M. R. Zarco del Valle y D. J. Sancho Rayon*, Madrid, 1863-1866, v. II, col. 1022 a 1052. Alcun'altra ne aveva pubblicata lo stesso Gallardo nel *Criticon*. Non so che sia mai apparsa l'edizione compiuta promessa dal Cañete.

di natura ibrida, dove il sacro si mescola col profano, dove il sentimento religioso si restringe per lasciar luogo ad altri sentimenti, i quali si son venuti man mano affermando nella coscienza e nella vita. Questa mescolanza non tradisce, come altri potrebbe credere di leggieri, una diminuzione del sentimento religioso, prodotto da una azione e da una intenzione diretta dello spirito che prenda a discredere, ma è una naturale e meccanica conseguenza di uno sceveramento degl'interessi dello spirito stesso; del suo diversificarsi in una varietà di forme, ed effondersi in una varietà di moti, per modo che a ciascuna idea e a ciascun sentimento sia fatta necessità di equilibrarsi e contemperarsi con tutto l'ordine dell'altre idee e degli altri sentimenti. Questo fenomeno si manifesta in forma pressochè costante ogniqualvolta la coscienza cessi di culminare in una idea suprema che regge a guisa di monarcato tutta la vita interiore. Però la mescolanza pura e semplice del sacro e del profano va diligentemente distinta dalla miscredenza. Certo la miscredenza non è fatto proprio dei soli tempi moderni; essa si trova nella età della più viva fede, nel medio evo, durante il regno indisputato della Chiesa, e vi serpe insidiosamente per entro. Valga l'esempio de' Goliardi per tutti gli altri che si potrebbero addurre (1). Ma mentre il fatto della mis-

---

(1) Valga ancora l'esempio più prossimo al nostro speciale argomento dell'Arciprete di Hita già citato. L'empietà in lui è manifesta, ma non per quel tanto ch'egli apertamente ne mostra, e che potrebbe ancora lasciar modo e chi guardasse ai costumi

scredenza vi è infrequente ed anomalo, il fatto di quella mescolanza è de' comunissimi ed usuali. La poesia provenzale aveva mostrato come si potessero dire poeticamente le più solenni empietà senza diventar empii, e senza far torto alla fede (1). Alcuni tra' principali

---

del tempo, di salvarlo dall'accusa di miscredente, come fece il Sanchez. Quando scrisse le sue famose stanze egli scontava in carcere la pena de' suoi trascorsi, inflittagli dalle potestà ecclesiastiche. In quel suo poetico guazzabuglio si trova la Vergine a fianco a donna Venere, e a don Amore, il racconto della passione di Cristo messo a canto ai discorsi di una mezzana, e alla faceta narrazione delle sue gesta. Il poeta stesso, essendo prete, vi si ritrae con la storia de' suoi amori impudichi. Ma tutto ciò, ripeto, non costituiva empietà, nè contraddiceva alle parole dell'autore, che, dal carcere, per conciliarsi l'indulgenza de' superiori, affermava di voler far opera moralissima ed esemplare. La sconvenienza di quegli accozzamenti l'universalità dell'uso non permetteva che fosse avvertita, e come frati e preti potessero, senza scapito della loro riputazione, cantare amori mondani, s'era, già da gran tempo, veduto in Provenza ed altrove. L'empietà dell'Arciprete di Hita si argomenta non dalla sconcezza del mescuglio, ma da certi sottili tratti segnati qua e là con mano cauta, ma con stilo incisivo, da un riso beffardo, ma sommesso e leggiero, che vien fuori come un efflusso da tutta quella poetica baldoria.

(1) Guglielmo Adhemar voleva che i principi facessero una crociata, e conducessero seco lontano, in Terra Santa, tutti i mariti gelosi, *Marit gelos qu'enclau e sera e te.* Per azione sì giusta e meritoria sarebbero loro stati rimessi tutti i peccati. Guiraut de Borneil, in un'*Alba,* fa raccomandare un amante alla Madonna dall'amico che veglia su di lui e lo premunisce dalle maritali sorprese durante una notte di felicità. Rambaldo d'Orange vorrebbe che l'impero del mondo fosse equamente diviso tra Dio e la sua donna: quegli regnerebbe in cielo, questa sarebbe regina sulla terra. Gli esempii si potrebbero, volendo, moltiplicare all'infinito. E che dire delle strane confusioni di sacro e di profano che si fecero nelle coscienze dei grandi asceti? Esse hanno per altro ben diversa cagione.

poeti della corte di Giovanni II, i quali precedono Juan de la Encina e Gil Vicente, mostrarono il medesimo. Il Marchese di Santillana ne dà vari saggi ne' suoi sonetti. Quand'egli è dinnanzi alla donna sua, gli par d'essere uno di coloro che sul monte Tabor videro trasfigurato il Cristo: gli sarebbe così grave di rinunciare al suo amore come di rinnegar la sua fede. Alvaro de Luna, gran contestabile di quel re, dice in una delle sue canzoni, che se Dio volesse trovarsi un'amante non potrebbe altro fare che scegliere quella di lui e diventar suo rivale, nel qual caso e' non si periterebbe di venir con esso a cimento. Juan de Dueñas scrisse una Messa d'amore, e Suero de Ribera compose un' altr' opera di tal genere, dove entrano il Confiteor, il Gloria, il Credo, i Vangeli, e non so che altro. Tuttociò senz'ombra di miscredenza, anzi accordato con una vivissima fede, come chiaramente dimostra un dei concetti del Marchese di Santillana testè notato. Non è dunque a maravigliare se la medesima mescolanza si ritrova nei drammi sacri di Juan de la Encina e di Gil Vicente. La idea religiosa non patisce in essi nessuna offesa o diminuzione: non cede dinnanzi all'eresia, nè dinnanzi al dubbio, ma si ritrae alquanto dinnanzi all'irrompere turbolento e festoso di altre idee, di altri sentimenti, di altri principii, che dalla rimanente poesia traboccan nel dramma, e vi si allargano senza osar tuttavia, nè desiderare ancora di scacciarne il vecchio spirito che l'aveva insino allor governato. Il più potente fra quei sentimenti invasori è l'amore, l'amore che conculcato e negato dalla cupa, ombrosa cristianità

degli asceti, si torce riottoso fra i lacci, si disviluppa a dispetto dei terrori della coscienza, invade i chiostri, freme sotto i cilici, popola de' suoi fantasmi l'anime solitarie dei mistici reclusi, e trionfando si accampa di nuovo nel mondo, e leva l'allegro canto della vittoria. I drammi religiosi di Juan de la Encina e di Gil Vicente son drammi commemorativi: essi si legano a certe solennità religiose, cui la fede rispetta, cui il sentimento careggia; ma fatto il ricordo, si lasciano andare alla corrente di mondanità che tutt'intorno li cinge.

L'*auto* di Gil Vicente, a cui è tempo di ritornare oramai dopo sì lunga, ma pur non inutile digressione, tratta o dovrebbe trattare, il vecchio tema liturgico dell'adorazione dei Magi, ragione per cui io ne discorro qui dopo aver discorso dell'antico mistero dove quel medesimo tema è trattato, sebbene Gil Vicente sia di parecchi anni posteriore a Juan de la Encina, cui prese a modello in parte de' suoi drammi (1). L'*auto de los Reyes Magos* fu rappresentato nella corte di Portogallo, secondo il costume recatovi da una principessa di Castiglia. Sin dal principio esso rivela l'indole sua cortigianesca.

Gregorio, pastore, è in iscena tutto affannato. Da

---

(1) Gil Vicente fiorì tra il 1502 e il 1536. Egli è da annoverare a un tempo fra gli scrittori spagnuoli e fra i portoghesi. Visse alla corte di Portogallo ai tempi di Emanuele il Grande e di Giovanni III, i quali si contornavan volontieri di Castigliani, e favorivan l'uso della lingua loro. Gil Vicente fu autore anche di liriche popolari, notevoli per la schiettezza e la vivacità del sentimento.

tredici giorni egli gira, senza saper che si faccia, in busca del bambino Gesù. La greggia è rimasta in abbandono, i cani sono smarriti, egli non ha chiuso gli occhi un momento in tutto questo tempo; ma di ciò poco gl'importerebbe, se potesse trovare il bambino di cui gli han parlato gli angeli. Capita Valerio, un altro pastore, e gli chiede de' casi suoi; del bambino egli non ha notizia, ma se ne potrà sapere il vero da un frate Albertò, ch'egli incontrò lì presso, *giacchè gli uomini che sanno di lettere son guida degli erranti*. Gregorio ne chiede al frate:

Há flaire, sabes do vais,
ó andais
á desuso como yo?
El niño que nos crió
do nació?

Il romito lo rassicura; Gregorio dubita ch'egli si burli di lui, e dopo aver ascoltato certe sue pietose parole, dice: « Voi dovete essere un ipocrita che vi state così a motteggiare ». Il romito lo riprende: « Questa è troppa impertinenza, mentre vedete che sto parlando, contemplando ciò ch'è mestieri di fare, se vogliamo esser suoi », (cioè di Dio). Qui i due pastori prendono a canzonare facetamente il padre romito, e l'uno gli domanda se sia peccato sternutire, se sia grànde peccato infinito o se sia mezzo peccatuccio (1). La satira è pungente e maliziosa, e in tal

(1) VALERIO.

Decidnos, padre bendito,
hallais scrito

luogo, in bocca di tali personaggi ha una grande significazione. Essa è come una serena protesta dello spirito umano rinsanito, contro le storture e le esagerazioni dell'ascetismo casuistico, il quale aveva impresso un marchio d'obbrobrio in fronte alla contaminata natura, aveva fatto del peccato come un quinto elemento delle cose, aveva attossicata la vita, e sostituito, pur volendo il contrario, il regno di Satana al regno di Dio. I pastori continuano a celiare, e Valerio propone al frate un più arduo quesito, il quale farà vedere s'egli abbia veramente cognizione delle scritture: è egli peccato far all'amore, andar dietro alle pastorelle, ed empier loro gli orecchi di tenere ciance? Nel suo paesello tutti sono impazzati d'amore, compreso il curato che sospira per Turibia. Il buon romito ha bel dire, con aria contrita, che il mondo inganna la sconsigliata umanità e la disvia dal regno della vera gloria, che felice può essere solo colui che pone ogni suo affetto nel Salvatore, che a fugare i mondani pensieri e le tentazioni è sovrano rimedio la contemplazione di quel nascimento divino, la vista di quel bambino ignudo, intirizzito dal freddo e adorato dai bruti. Finita la parenesi, Gregorio ripiglia: « È peccato essere innamorato? ». E Valerio, rinforzando gli argomenti: « Creò Dio la bellezza perchè non fosse amata? e la creò sì grande per nulla? Voi

---

si es pecado estrañudar?
. . . .
es gran pecado infinito
ó es medio pecadito?

dite che amare è pazzia; guardate, guardate alla Scrittura, che con saviezza è tutta amatoria, da Adamo sino ad ora, nè vi fu peranco giudiziosa creatura che non abbia seguíto tal sorte. Se questo a Dio fosse spiaciuto, non avrebb'egli creato le fanciulle sì belle... Rifulse la sua potenza in far così graziose le opere sue (1), ecc. I pastori di Gil Vicente vivevano in corte coi cavalieri, e in fatto di dottrina amorosa ne dovevan sapere assai più di un povero frate. Certo eglino dovevano aver letto le Stanze dell'arciprete di Hita, dove s'incontra dell'amore una difesa più dotta, ma molto simile alla loro (2), e fa maraviglia di

---

(1) Crió Dios por la ventura
hermosura
para nunca ser amada?
crióla tan demasiada
para nada?
Amar decis es locura,
mirad, mirad la scritura,
que en cordura
hallaréisla amadora
dende Andran hasta agora:
ni en esta hora
fué discreta criatura
que no siga esta ventura.
Si á Dios desto pesara,
no criara
zagalas tan relucientes:
. . . .
Esmeróse su poder
en hacer
tan graciosas sus hechuras,
ecc.

(2) Como dise Aristoteles, cosa es verdadera,
El mundo por dos cosas trabaja: la primera,

non trovare nei loro discorsi i soliti luoghi comuni circa alla potestà e alla virtù d'amore. Un passo ancora ed eglino si potran mettere in riga coi pastori del Tasso e del Guarini, o con quelli anche più compiti del d'Urfè, e dimostrare al povero frate come senza amare non si possa nemmeno essere uomo virtuoso (1). Fatto sta che ai loro argomenti il frate non replica verbo, e che a toglierlo d'imbarazzo viene in buon punto un cavaliere, il quale, ancor egli, va a Betlemme e domanda la via. Valerio si ride di lui, come aveva già fatto del frate; ma questi gli chiede

---

Por aver mantenencia; la otra cosa era
Por aver juntamiento con fembra plasentera.
  Si lo dixiese de mio, seria de culpar;
Diselo grand filósofo, non so yo de rebtar;
De lo que dise el sabio non debemos dubdar,
Que por obra se prueba el sabio é su fablar.
(St. 61, 62).

  Si Dios quando formó el ome entendiera
Que era mala cosa la muger, non la diera
Al ome por compañera, nin del non la fasiera
Si para bien non fuera, tan noble non saliera.
(St. 99).

(1) Nel libro I, capitolo II dell'*Astrea* del D'Urfé, si legge questo dialogo tra Galatea e Silvia:

« Sans doute ce berger est amoureux ».

« N'en doutez point, répondit Sylvie, il est trop honnête-homme ».

« Et pourquoi, repliqua Galatée, pensez-vous qu'il faille aimer pour être tel? »

« C'est, Madame, comme je l'ai ouï dire, parce que l'amant ne désire rien davantage que d'être aimé; pour être aimé il faut qu'il se rende aimable, et ce qui rend aimable est cela même qui rend honnête-homme ».

chi sia. Egli risponde d'essere d'Arabia, d'esser venuto in compagnia di molti cavalieri che andavano a guida di una stella, e d'avere smarrito il cammino.

ROMITO.

E dove vanno, se v'è noto?

CAVALIERE.

Sono tre Re che con affetto e con grande premura vanno ad adorare il nascimento del signore di tutte le gregge. Saprete che nella nostra terra, sin dai tempi di Balaam, si aspettava il segno che doveva annunciare il nascimento del signore della nostra legge.

L'autore si ricorda finalmente del suo soggetto, che è, come il titolo mostra, l'adorazione dei Magi, ma i Magi non compajono ancora. Il cavaliere descrive la stella:

GREGORIO.

Donde fu veduto tal segno?

CAVALIERE.

Dal monte vittoriale.

ROMITO.

O divina e molto verace vittoria sopra la nostra prima colpa.

Il cavaliere perdona a Valerio le sue impertinenze,

e alla fine ecco entrare in iscena i Re Magi; ma l'apparir loro, che dovrebbe propriamente dar principio al dramma, gli dà invece termine. Eglino cantano un *villancico* (1), e la rappresentazione è finita. A tale è ridotto il vecchio dramma, che in tempi di più fervida fede, aveva avvivato i riti austeri del cristianesimo e popolato di luminose figure le cupe navate dei templi. Il sacro soggetto è respinto in fondo all'azione non solo, ma costretto negli angusti limiti di una canzonetta madrigalesca, di cui altri costumi hanno dato il modello. Un frate scorbacchiato a cui poco giova la cognizione delle Scritture per intendere la vita nuova, due pastori in cui l'affetto religioso e la celia in istrana guisa s'alternano, la sapienza teologica ed ecclesiastica vinta dal senso comune, una disputazione che a dirittura tende ad escludere l'idea stessa da cui dovrebb'essere informato il dramma, i tre Re mutati di personaggi principali in comparse, ecco i subjetti che presenta l'*auto* di Gil Vicente, dramma d'incerta indole come tutti quelli che gli somigliano, ibrida fattura di un'ibrida coscienza, scom-

---

(1) Cuando la Virgen bendita
lo parió
todo el mundo se alegró.
Los coros angelicales
Cantaron la nueva gloria,
los tres reyes la victoria
de las almas humanales,
en bajos y principales
se sonó
cuando nuestro Dios nació.

posto componimento, dove il motivo oscilla fra attrazioni di contraria polarità, e l'intendimento drammatico si disvia di continuo da' suoi primi proposti. Tale doveva riuscire il dramma del Presepio, rappresentato nell'aule di una regia elegante e letterata. Non senza ragione esso si ferma all'apparir dei Magi: come appena i leggendarii adoratori fossero entrati in iscena il sacro soggetto avrebbe di necessità ricominciato a primeggiare nell'azione, avrebbe a sua volta risospinto il soggetto mondano, ed occupato per intero la scena. Qual maraviglia che il poeta, mondano egli stesso più assai che l'argomento non richiedesse, siasi fermato dinnanzi alla imminente invasione, e memore forse dell'*indulgere genio*, abbia troncato a mezzo il dramma, facendo cosa grata a sè e a' suoi ascoltatori ad un tempo? Certo si è che fra il mistero *de los Reyes Magos* e l'*auto* intercede un ben grande tratto di storia.

Non pochi de' caratteri che fanno degno di nota il dramma di Gil Vicente, si trovan già nelle egloghe sacre di Juan de la Encina (1). Prendiamo, ad esem-

---

(1) Nacque nel 1468 o 1469, morì nel 1534. Fu protetto da Federico di Toledo, primo duca di Alva, che lo trattenne lungamente con sè. Andò poscia a Roma, si fece prete, e per la sua gran valentia nella musica fu da Leone X deputato a dirigere quella famosa cappella. Pellegrinò a Gerusalemme fra il 1518 e il 1520, tornò in Roma, e avendo da ultimo ottenuto un priorato in patria, vi si ridusse e più non ne uscì. Le sue opere drammatiche son tutte anteriori al tempo della sua andata a Roma, dove per certo ebbe a veder rappresentare le commedie dell'Ariosto.

pio, l'egloga della Notte di Natività, rappresentata, come l'altre tutte del poeta, dinnanzi agli *illustri e molto magnifici signori*, *don Federico di Toledo e donna Isabella Pimentel*, *Duchi di Alva*, *ecc.* L'egloga ha quattro personaggi, tutti e quattro pastori, e questi pastori, che si chiamano Giovanni, Matteo, Luca, Marco, sono, o saranno quando il tempo verrà, i quattro evangelisti. Chi, troppo badando al titolo dell'egloga, sperasse di vedervi entrare la Vergine o il Bambino, rimarrebbe ingannato: il dramma di Juan de la Encina, al par di quello di Gil Vicente, arriva a toccare il soggetto propriamente sacro, ma non vi entra; esso avvia i pastori sulla strada di Betlemme, ma non vuol penetrar con essi in quella stalla famosa, dove un cavalier castigliano non saprebbe che uso fare delle sue arguzie e degli eleganti suoi modi. Ma qui abbiamo altro. Il dramma ha due motivi e fa due servizii. Per una parte, ch'è quella del fondo, esso commemora agl'illustri spettatori un solenne fatto, da cui prende origine la fede cristiana; per l'altra, ch'è quella del principio, esso fa a que' medesimi spettatori illustri riverenza ed omaggio. Giovanni che va ad adorare il Salvatore, e cui il cielo destina a diventar espositore delle nuove dottrine, è in pari tempo servo del magnifico don Federico. Egli va a palazzo a complimentare i padroni, e coglie l'occasione per far l'elogio del duca: lo chiama Cesare, lo assomiglia al gran figlio di Priamo: in Francia e in Portogallo treman di lui: i tristi son conciati da lui come si meritano; per effetto del suo buon governo anco i più poveri sguazzano. A suo luogo non manca un

complimento alla duchessa. Sopraggiunge Matteo e comincia fra i due pastori un ricambio di motti e di ingiurie; poi Giovanni torna a parlar dei padroni, e Matteo, saputo chi essi sieno, si congratula con lui (1).

GIOVANNI.

Grazie a Dio, che mi fece tal grazia d'esser loro.

MATTEO.

Io uscirei d'ogni pensiero se avessi tali padroni.

GIOVANNI.

Mai non si vide un tal signore, nè una così cara signora: mai non ci nacque uno come lui, nè una come lei. Dio che li creò tali conceda loro mille anni di vita.

Intanto si è giunti quasi alla metà dell'egloga. Capitano Luca e Marco; saluti e domande: « Che nuove dalle vostre parti? » chiede Matteo: « Nuove grandi », risponde Luca », e a dirle ci vorrebbero di molte parole: Dio è nato ». Matteo lo presentiva, ma prima di lui ne aveva avuto indizio colui il quale scrisse che una vergine avrebbe partorito. Qui si cita a dirittura Virgilio. I pastori si rallegrano e cominciano a schermire di concetti. Luca si maraviglia che *l'impassibile*

---

(1) Si confronti tutta questa scena dei pastori nel dramma spagnuolo con la scena parallela molto più naturale e più vera della *Natività* italiana già citata, D'ANCONA, *Sacre Rappresentazioni*, l. c.

vada ormai soggetto a passione, Giovanni si sgomenta *di veder visibilè l'invisibile*. Poi entrano a far profezie: Luca accenna alla passione, Giovanni parla di Pietro a cui Cristo lascerà le chiavi. Finalmente, dopo molto discorrere, eglino si risolvono ad andare a trovare il Bambino, e cantando un *villancico* (1), pieno delle lodi di lui e della Vergine si mettono in via, e il dramma si chiude. Anche qui la scena capitale dell'adorazione e dell'offerta, che con tanta schiettezza è rappresentata in alcuni nostri

---

(1) Mirabile pel movimento e pel brio, ma tutt'altro che ingenuo. Ne cito la prima e la quarta strofa:

> Gran gasajo siento yo
> huihó!
> Yo tambien soncas que ha,
> huihá!
> pues aquel que nos crió
> por salvarnos nació ya:
> Huihá, huihó!
> que aquesta noche nació.
>
> . . . .
>
> Una virgen concibiera
> sin simiente de varon,
> y virgen sin corrupcion
> al hiho de Dios pariera,
> y despues virgen quedó
> huihó!
> gran memoria quedará
> huihá!
> pues aquel que nos crió,
> *ecc.*

drammi popolari (1), è lasciata fuori, e il dramma par che rifugga dal suo natural compimento.

In un'altra egloga della Natività di Juan de la Encina l'elemento sacro tien luogo ancora più scarso. Vi sono, come nella prima, quattro pastori, ma di essi uno solo porta il nome di un evangelista, il quale è anche il nome dell'autore, cioè Juan, gli altri si chiamano Miguelejo, Rodrigacho e Anton. In una fredda e piovosa notte di decembre essi raccolgonsi a veglia intorno al fuoco, e cominciano a discorrere

---

(1) Ecco tale scena quale si trova nella sacra rappresentazione della *Natività:*

Ora vanno, e quando giungono alla capanna, NENCIO dice:

Venuti siamo con gran riverenzia,
Come dall'Angiol fummo annunziati,
Umilemente alla vostra presenzia;
Che questo è il vero Dio siamo avvisati.
Solo una grazia piena d'eccellenzia
Voi ci farete e sarèn consolati:
Sì come nostro Dio e ver Signore
Quest'è baciargli e' piè con grand'amore.

NENCIO gli bacia il piè, e levasi ritto, e BOBI s'inginocchia, e dice:

Iddio ti salvi, figliuol benedetto,
Ch'hai la corona in capo come santo:
Dall'Angiol tuo stanotte ci fu detto,
Con grandissima festa e con bel canto,
Che tu se' tanto buono e sì perfetto,
Che dir non si potre' nè che nè quanto;
Ma come ebbi inteso el suo parlare
Tolsi sei mele, e venniti a trovare.

del più e del meno: il mondo intristisce; non c'è chi abbia in tutto netta la coscienza; Dio, quell'anno, manda giù la pioggia a orci; se non gela presto andrà in malora ogni cosa; il fiume straripò e distrusse quasi la città vicina; mille vite sono andate perdute. Miguelejo domanda a Juan a che fare sia andato in città; Juan risponde che ci andò a comperar pane, e perchè un sagrestano era morto nel villaggio.

RODRIGACHO.

Che sagrestano era? di'.

RANDELLO s'inginocchia, e dice:

Signor, tu sia el molto ben trovato,
Coll'asino e col bue in compagnia,
E questo padriciuol ch'è qui dallato
Con questa donna che par tanto pia.
Piacciati avermi per raccomandato,
Poichè tu se' Signor, Padre e Messia;
Di questo cacio t'intendo far dono,
E con questo mio zufol farti suono.

RANDELLO suona la cornamusa, e poi JOSEF dice:

Io vi ringrazio quanto posso piue
Di tanto cacio ch'avete arrecato:
Bastava solo arrecarcene due,
L'altro per voi avessi riserbato;
Ma vel meriteràe el buon Jesue
Di tanto amor gli avete dimostrato.
Pigliate un caldo, chè gli è ben ragione;
Avendo vin vi dare' colizione.

D'ANCONA, *Sacre Rappresentazioni*, v. I, p. 196-197.

JUAN.

Un cantore coi fiocchi.

ANTON.

Quello della chiesa maggiore?

JUAN.

Quel medesimo, sì.

RODRIGACHO.

Giurammio, che cantava molto bene.

MIGUELEJO.

Dio gli perdoni! amen.

ANTON.

Ti facciano cantore a te.

A Juan piacerebbe, ma il posto s'ha da dare per voti. Queste cose son piene d'imbrogli, e chi ne vuol una e chi un'altra. Basta, esce a dire Rodrigacho, lasciam questa disputa: mangiamo e giuochiamo. Vengon fichi e castagne, e si spartiscono tanti per uno; a che giuoco si giuoca? A pari e caffo.

ANTON.

Cominciamo.

JUAN.

Che dici?

ANTON.

Giurammio, caffo dico.

JUAN.

Ve' due.

ANTON.

Bada a giocar pulito.

RODRIGACHO.

Che dici Miguelejo?

MIGUELEJO.

Pari dico.

RODRIGACHO.

Hai perduto.

JUAN.

Al diavolo ti accomando! Già t'imbronci?

Miguelejo e Rodrigacho cominciano a disputare; si sta per mutar giuoco, quand'ecco l'angelo reca la nuova della nascita. I pastori lasciano il giocare, e promettendo a gara di portar doni al Bambino senz'altro s'incamminano verso Betlemme.

In un *auto* di Gil Vicente il nascimento di Gesù si confonde un po' col nascimento di Don Juan, figlio

del re don Manuel (1). Entra in iscena un vaccajo, il qual si lagna d'esser stato preso a ceffate dai custodi; vero è ch'egli rese pan per focaccia. Si rallegra di veder tanta pompa. È proprio quello il luogo dove aveva da andare? Egli non vide mai tal capanna, così speciosa, così notabile; ivi, per certo, dev'essere la gloria principale del paradiso terrestre. « Ma sia, o non sia, voglio dire a che ne vengo, perchè il consiglio nostro e il villaggio non abbiano a dire che io mi sto a baloccare: mi mandano qui a sapere se sia vero che vostra altezza ha partorito? affè sì! chè vostra altezza tale si mostra che ne dà chiaro segno» (2). Il vaccajo salta di gioja. A tal nuova benedetta tutto il mondo tripudia, fioriscono le montagne e i prati. E ora giù un sonoro e strabocchevole elogio dell'infante, del padre e della madre, degli avi, delle zie, e di tutto il lignaggio (3); finito il quale, il vaccajo

(1) Questo *auto* fu il primo rappresentato in Portogallo, corrente l'anno 1502.

(2) O que sea, ó que non sea,
quiero decir a qué vengo,
no diga que me detengo
nuestro concejo y aldea:
envíame á saber acá
si es verdad
que parió vuestra nobleza?
miefé si! que vuestra alteza
tal está
que señal dello me da.

(3) Qué padre! qué hijo y qué madre!
qué avuela y qué avuelos!
bendito Dios de los cielos

chiama una trentina di compagni, porcai e vaccai, che recano uova, latte, caccio, frutta, miele, tutto ciò che han potuto. Qui è una nota nel testo: *Entraron las figuras de pastores y ofrecieron al Principe dichos presentes y por ser cosa nueva en Portugal, gustó tanto á la Reina, que pidió al autor la repitiese en la noche buena dirigida al nacimiento del Redentor, por lo que hizo el siguiente auto entre seis pastores.* La rappresentazione ch'era stata fatta la prima volta il 6 di giugno del 1502 per la nascita del principe, si ripete dunque l'anno stesso per la nascita del Redentore, e i porcai e i vaccai, trasformati in pastori, presentano al Bambino le loro offerte come già le avevano presentate all'infante. La scena tra i pastori assume a dirittura il carattere di un idillio. È notte: Gil si ripara dal cattivo tempo, e chiama col desiderio la state fiorita, nel qual tempo se ci arriva vivo e sano, canterà mille canzonette. Intanto ne intuona una: *Menga Gil me quita el sueño que no duermo.* Viene Bras, un altro pastore, e rimprovera a Gil la sua selvatichezza, il suo amor della solitudine. Gil risponde, ma il loro dialogo è interrotto da un terzo pastore, Lucas, che chiede notizia di due sue capre smarrite.

---

que le dió tal padre y madre!
qué tios que yo me espanto..
Viva el principe logrado!
que él es bien aparentado
juri à Sanjunco santo.

GIL.

Come le perdesti, di'.

LUCAS.

Si perdettero qui per il campo, o qualcuno me le avrà trafugate. Nell' ovile di Bras Picado, Marta ballava: io la stava guardando a bocca aperta, fuori di me, e battendo la cadenza col piede, stetti lì due ore buone, e frattanto, in fe' mia, non so dove sia stata la greggia.

Gil loda il suo fuggire le tentazioni. Lucas non vuol ammattire per le capre e chiama i compagni che vengano a quella volta a darsi buon tempo. Vien Silvestro, ch'è sposo di fresco. Gli altri gli chiedono della sposa e della dote, ed egli annovera le cose che i parenti gli han dato (1). Si giuoca e poi si dorme. Vengono gli angeli e cantano in due parole la buona novella: i pastori, destati, corrono a trovare il Messia, e questa volta la scena del presepio è, per eccezione, introdotta nel dramma.

GIL.

Dio mantenga la gloria vostra! Eccoci qua tutti allegri per la nobile vittoria vostra!

---

(1) Danme una burra preñada,
un vasar, una espetera,
una cama de madera;
la ropa no está ahilada.
Danme la moza vestida

LUCAS.

Come scelse povera casa per nascere!

BRAS.

Già comincia a patire sin dalla picciolezza.

SILVESTRE.

Di paglia è il suo lettuccio.

LUCAS.

Il suo albergo è una stalla.

BRAS.

Lodata sia e adorata e benedetta la sua infinita clemenza.

GIL.

Signora, il bambino trema di freddo! Pel freddo veggo piangere il creatore dei cieli, sprovveduto di pannolini. Se tal cosa avessi potuto pensare, se l'avessi per caso saputo, gli avrei recato una pelle d'agnello e l'avrei fatto chetare. Orsù, che fate voi altri? con saggia premura, e con gran riverenza, dategli di quelle cose che traete.

---

de hatillos dominguejos
con sus manguitos vermejos
y alfarda muy lucida.
Danme una puerca parida,
mas anda muy triste y flaca.

I pastori offrono i loro dòni, ballando e cantando una canzonetta, poi si partono e ragionan fra loro del grande avvenimento.

In due altri drammi di Gil Vicente, l'*auto* della Sibilla Cassandra, e l'*auto* dei Quattro Tempi, entra del pari il nascimento di Cristo, ma in modo al tutto insolito, e non come soggetto, nè principale nè accessorio, ma come macchina destinata a produrre nell'azione un cotal rivolgimento, o a condurre l'azione stessa a un fine prestabilito.

Cassandra è una pastora che ha tre zii, Isaia, Mosè e Abramo, e tre zie: Erutea (Eritrea), Peresica (Persica) e Cimeria, le famose sibille. Ella ha in esecrazione il matrimonio, e godrà fin che viva della sua libertà. Alle istanze dell'innamorato pastore Salomone risponde senza sprezzo, ma con fermezza, che non sarà mai sposa nè monaca, e passa a rassegna in quattro strofe piene di petulanza briosa tutti i tormenti della vita conjugale. Salomone ha un bel promettere, Cassandra non è così semplice che gli creda; ed egli, non potendo da sè riuscir nell'intento, va a chiamare in ajuto le zie. Rimasta sola, Cassandra canta un'assai vaga canzone:

> Dicen que me case yo,
> no quiero marido, no!
> Mas quiero vivir segura
> nesta sierra á mi soltura,
> que no estar en ventura
> si casaré bien o no:
> dicen que me case yo,
> no quiero marido, no!

Madre, no seré casada
por no ver vida cansada,
o quizá mal empleada
la gracia que Dios me dió:
dicen que me case yo,
no quiero marido, no!
No será ni es nacido
tal para ser mi marido,
y pues que tengo sabido
que la flor yo me la só,
dicen que me case yo,
no quiero marido, no.

Vengon le zie, ma i loro discorsi non fan più frutto di quelli del pastore. Costui allora che, senza successo, ha sciorinato una comica enumerazione delle sue ricchezze (1), va a cercare gli zii perchè con l'autorità loro pieghino l'animo caparbio della nipote. Vengon gli zii con Salomone, tutti cantando alcuni graziosi versi che accennano al dispetto della fanciulla:

Sañosa está la niña:
ay, Dios! quien le hablaria!
En la sierra anda la niña
su ganado a repastar,
hermosa como las flores,
sañosa como la mar.

---

(1) Tengo pomares y viñas
y mil piñas
de rosas para holgares:
tengo villas y lugares,
y mas treinta y dos gallinas.

Sañosa está la niña:
ay, Dios, quien le hablaria.

Gli zii, per addolcirla, le fanno alcuni regali: Abramo le dà un fermaglio, Mosè alcune anella, Isaia una catena; poi Mosè comincia a farle una predica sulla santità del matrimonio, raccontandole in breve la storia della creazione del mondo e dei primi parenti. Iddio stesso fu istitutore del matrimonio, come ardisce ella di bestemmiare il santo sacramento? Cassandra risponde ch'ella non parla dei matrimonii che Dio faceva una volta, ma solo di quelli che ora fa il diavolo. Non le si parli di nozze,

Yo marido? ni soñado,
ni pintado:
no cureis de porfiar,
porque para yo casar
no es tiempo concertado.

Ma Cassandra ha una secreta ragione per rifiutar marito, e la dirà affinchè cessino di tormentarla:

« Solo Dio è perfetto, se volete ch' io dica la verità; l'uomo è mutabile per propria condizione della sua natura. Dunque dirò e scoprirò perchè voglio rimaner vergine: so che Dio deve incarnarsi per certo, e che una vergine lo ha da partorire ».

Eritrea.

Questo io so molto bene, e son certa che ha da stare in un presepio, e che la madre rimarrà così vergine come nacque. So ancora ch'egli sarà veduto da pastori e da grandi re e saggi che dall'Oriente gli recheranno doni.

CIMERIA.

Io sognai tempo fa di vedere una vergine che allattava il suo figliuolo il quale era Dio fatto uomo: e poi mi pareva di vederla tra più di mille donzelle; aveva una corona di bellissime stelle e riluceva come il sole.

CASSANDRA.

Io ho in fantasia, e giurerei che ha da nascere da me, chè nessuna lo può meritar più di me per bontà ed onoratezza.

Salomone dice che Cassandra delira, Mosè che è matta, Isaia le fa intendere che la madre di Dio sarà umile nel nascere, nel concepire e nel partorire, e non superbiosa come lei. Qui, d'improvviso, s'aprono certe tende, e si mostra un nascimento; gli angeli cantano. Tutti riconoscono il vero Salvatore e l'adorano; la stessa Cassandra si chiama in colpa e si prostra. Le tre sibille Cimeria, Persica ed Eritrea pronunziano alcune concettose lodi della vergine, e una canzone dà compimento al dramma.

Non si può negare a quest'*auto* nè la invenzione ingegnosa, nè la vaghezza dei particolari. Negli antichi misteri della natività le sibille erano spesso introdotte, ma a solo fine di far loro testimoniare la venuta del Cristo; nell'*auto* di Gil Vicente, dalla presunta cognizione loro di questo fatto, si ricava il soggetto di una picciola azione indipendente. Badando all'andatura dei varii drammi della Natività di cui ho dato un cenno sinora, si vede com'essi vadansi discostando mano mano dalla primitiva lor forma e

come si assimilino in copia sempre maggiore gli elementi stranieri che già, indipendentemente, si costituiscono in una propria forma di dramma, ch'è quella del dramma profano. Nell'*auto de los cuatro tiempos* non è più possibile di scoprire nessun nesso, altro che generalissimo e simbolico, tra le due parti dell'azione (se pure d'azione si può far discorso), la profana, che qui è allegorica, e la sacra. Le quattro stagioni entrano in iscena l'una dopo l'altra sotto figure convenienti alla lor qualità, ed esprimono varii sentimenti e pensieri che con la qualità loro del pari s'accordano. La primavera rampogna l'estate che gli sciupa coi grandi ardori le sue verzure. L'autunno viene a raccogliere i frutti. Entra con gran romore Giove e fa saper loro che è nato il Redentore. Vanno ad adorarlo. Giove gli reca l'omaggio delle cose e degl'iddii:

Diana y Febo lumbroso,
Mars, Mercurio, Venus, Juno,
donde moran,
y Saturno riguroso,
todos juntos de consuno
te adoran.
Castor y Polux unidas
y todo el circulo galajo
y cristalino,
y las Pleyadas lucidas
te adoran en este bajo
de contino.

Lo adora l'inverno piangendo e tremando; la primavera gli offre erbe e fiori; la estate febbrosa e fiacca lo loda; l'autunno gli presenta le sue messi e i suoi

frutti, ma ben s'avvede quanto sia povero il suo tributo, quando contempla il frutto della incarnazione di lui.

Tra le rappresentazioni di Juan de la Encina una ve n'è per la *benedettissima passione e morte del Redentore, fra due eremiti, uno vecchio e l'altro giovine, la Veronica e un Angelo.* Come si vede da questa semplice enunziazione, il fatto doloroso e compassionevole, che ai più rozzi nostri poeti inspirava scene così calde d'affetto e così pietose (1), non trova luogo nel dramma. Tuttavia, quasi a compenso, lo spirito che lo regge è tutto religioso dal principio alla fine, e non vi si trovano le mescolanze di sacro e di profano, che negli altri drammi, esaminati innanzi si presentano come una propria e normale condizione di cose. Il soggetto è ridotto a massima semplicità, e la rappresentazione tutta intera ha la struttura e il carattere di una scena accessoria. Due romiti, giovane l'uno, l'altro vecchio, entrano discorrendo della morte del Salvatore. Essi ricordano la sua passione, i segni formidabili e il turbamento della natura che accompagnaron la morte, e vanno a visitare il sepolcro. Quivi trovan Veronica, che narra loro il tradimento di Giuda, e mostra il sudario con impressavi sopra la divina immagine. Si dolgono insieme ed ammirano, piangono i dolori della Vergine e pregano. Viene un angelo e annunzia la risurre-

---

(1) Si veggano tali scene nella già citata *Devozione del Venerdì Santo.*

zione: un *villancico*, che toglie argomento da questo annunzio, pone termine al dramma. Dove, se mancano i soliti elementi stranieri, repulsi piuttosto dalla tristezza che non dalla solennità dell'argomento, non mancano certe vaghezze di concetto e di locuzione, che certamente nocciono alla spontaneità e alla verità del sentimento, ma che, come quelle che nell'aule di un duca si respiravan con l'aria, sarebbe stato difficile sfuggire, e sfuggite, si sarebber fatte desiderare dagli uditori, in cui prima appunto che il sentimento, voleva essere appagato il gusto. Così il romito giovane, parlando del disordine degli elementi, dice: « Ben vid'io gli elementi far grande e repentino mutamento, *quando tali sofferenze soffriva la speranza nostra* ». E il vecchio: « *muore pei nostri peccati la nostra vita sovrana* ». Lo stesso vecchio dice di Giuda: « Oh Giuda, Giuda maledetto! traditor falso e malvagio *che vendesti il tuo Signore*, *il qual valeva prezzo infinito!* » E la Veronica, del Sepolcro: « *Questa è la sua sepoltura*, *tesoro della nostra vita* ». E l'angelo: « *O voi che siete sconsolati*, *consolate le vostre sconsolazioni* »; le quali parole ricordan quelle che tanto gusto davano a Don Chisciotte: *la razon de la sinrazon che á mi razon se hace*, *ecc*. Mal s'avviserebbe tuttavia chi da un linguaggio sì fatto volesse trarre argomento a dubitare della schiettezza e della vivacità del sentimento religioso da cui il dramma è dettato; giacchè quelle sottilità e squisitezze non sono arzigogoli di un'anima simulata che si studii in qualche modo di nascondere sotto uno specioso apparato di parole la nudità e pochezza del

sentimento, ma sono forme vive nelle quali, per ragion di gusto e di costume, il sentimento caldo e sincero si affigura, acquistando anzi con lor mezzo una certa condizione di maggiore omogeneità con le rimanenti virtù dello spirito, e mercè le numerose relazioni di affinità che da tal condizione si generano, allargandosi vie più nella coscienza. Un sentimento religioso persistente nelle primitive sue forme, austero, cupo, permaloso, non poteva più trovar luogo nella coscienza diffratta, colorita e versatile d'uno spagnuolo della fine del secolo XV, e se non voleva essere sopraffatto bisognava che si accordasse con gli altri interessi dello spirito, quali la storia li era venuti promovendo ad allargando, e s'appoggiasse a loro, e da loro traesse novello vigore.

Certo questo dramma della Passione, come dramma religioso, è scarso, incompiuto, inadeguato, e una domanda viene spontanea alle labbra: perchè manca in esso quella parte appunto che nei drammi religiosi più antichi è introdotta come principale, e intorno a cui tutta l'azione si ravvolge, la parte cioè della passione stessa di Cristo? Di tutti i personaggi che come attori, pazienti e spettatori apparvero sul Calvario, qui, nella rappresentazione di Juan de la Encina, uno solo si mostra, ed uno de' meno importanti, la Verónica. Ne' vecchi misteri s'introducono invece tutti, così i maggiori come i minori, e per primo Cristo, e la madre con lui, poi Caifas, Pilato, i discepoli, le donne, Longino, Giuseppe d'Arimatea, i due ladroni, Giuda, e persino il diavolo che gli persuade il tradimento. Della memoranda e dolorosa azione non una

movenza, non un punto si vuole che vada perduto. Dalla sacra cena alla deposizione nel sepolcro, ogni più picciol fatto è riprodotto sulla scena, dove il dramma si svolge e si spande come una tela dipinta, non secondo possa essere da una qualsivoglia arte richiesto, ma secondo domanda un processo di estrinsecazione e di projezione in figure sensibili dei fantasmi onde son popolati gli spiriti devoti e ricordevoli. Si vegga, a mo' d'esempio, come sia condotta la sequela dei tragici eventi nelle due *Devozioni* nostre ricordate di sopra. L'azione si piega con dolorosa sollecitudine a raccogliere tutti i più piccioli casi della passione divina; starei per dire ch'essa si muove tra quelli come fra la sue naturali coordinate, e la predicazione segna i luoghi dove culmina il moto. Certo l'indole parenetica di quei primi drammi consigliava una trattazione dei sacri argomenti tale che l'impressione da generarsene poi sugli animi degli spettatori riuscisse quanto più fosse possibile viva, profonda, potente. A raggiungere tale scopo era senza dubbio efficacissimo mezzo la rappresentazione figurata e visibile di tutti quei fatti, da cui per l'appunto doveva scaturire il salutare ammonimento. Ma come la ragione che primamente diede origine ai drammi sacri non fu una ragione di politica religiosa, così similmente non fu una ragione sì fatta quella che, di primo impulso, diede alla trattazione degli argomenti sacri le qualità testè accennate. Nel dramma religioso primitivo è il contenuto stesso della coscienza cristiana che si riversa e che si fa objettivo, come si riversa e si fa objettivo nelle figurazioni delle altre arti, e

l'espediente non vi ha, nei principii almeno, se non picciolissima parte.

Nella rappresentazione di Juan de la Encina abbiamo dunque uno solo dei personaggi del dramma della Passione, ed uno dei secondarii. Vi si trovano invece due personaggi nuovi che non hanno nessuna attinenza, nè storica, nè drammatica, col soggetto vero, due romiti, che vanno in traccia di Cristo, o del suo sepolcro, occupando una scena dove si vorrebbe vedere la madre piangente, i discepoli dolorosi e atterriti. Il Calvario è lontano: degli oggetti luttuosi consacrati dal triste mistero, solo il sepolcro si mostra, il sepolcro, in cui termina la passione, da cui si annuncia la risurrezione e la nuova gloria. Il dramma è come raccolto intorno a quell'epitome, e a quel simbolo di una storia divina; in quel sepolcro, dov'è riposto un *tesoro di vita*, s'incontrano e si compiono i vaticinii dei profeti, si acquetano i desiderii della dolente umanità, si stringe, come in arca novella, un novello patto d'alleanza e d'amore. La storia del passato si chiude lì dentro, di là esce la storia dell'avvenire: Cristo vi è deposto come vittima della prima colpa, e n'esce giudice e vindice del peccato: fra l' errore dei primi parenti e l' ultimo giudizio si volge tutta la storia della cristianità, e quel sepolcro n' è il punto centrale. Ora si può intendere, parmi, per qual ragione il dramma spagnuolo sia così accentrato in un solo momento della grande, drammatica storia. Nella coscienza del poeta il sentimento religioso è ancor vivo e potente, ma povero ormai di fantasmi, e però non ricerca più con la sollecitudine

antica le figurazioni esteriori. D'altra banda in lui sonosi formati alcuni abiti intellettuali che lo fan rifuggire da certi modi e da certi procedimenti della rappresentazione fantastica. Lo spirito snodato, acuito, fatto abile alla sintesi così logica come figurativa, fatto pronto a cogliere i nessi, a scoprire le affinità delle cose, addestrato nel ragionamento elittico, edotto della parastasi analogica, e tutto iscritto delle peregrinità di una poesia elegante ed arguta, schifa le strascicate esposizioni, ama il simbolo che molti pensieri addensa in un segno, si compiace di raccorsi in sui culmini delle cose, e astrae di quivi, con atto di geniale intuito, la significazione di quanto gli si spiega intorno. Ecco perchè in questo dramma della Passione di Cristo l'azione è ridotta a uno solo de' suoi momenti.

Ben altra è la ragione che doveva poi indurre il Metastasio ad escludere similmente da un dramma di pari argomento la rappresentazione dei fatti più notevoli della sacra storia. Il Metastasio aveva a mente l'autorevol precetto di Orazio:

> Non tamen intus
> digna geri promes in scaenam, multaque tolles
> ex oculis quae mox narret facundia praesens.

e scrivendo un melodramma da dover essere rappresentato nella cappella imperiale di Vienna, toglieva alla vista degli spettatori le scene più dolorose. I personaggi del dramma sono Pietro, Giovanni, la Maddalena, Giuseppe d'Arimatea, Coro di seguaci. Giovanni descrive a Pietro la crocifissione:

Oh se veduto avessi,
Come vid'io, sul doloroso monte
Del mio signor lo scempio! Altri gli svelle
Le congiunte a le piaghe
Tenaci spoglie; altri lo preme, e spinge,
E sul tronco disteso
Lo riduce a cader: questi s'affretta
Nel porlo in croce; e gl'incurvati chiodi
Va cangiando talor; quegli le membra
Traendo a forza al lungo tronco adatta:
Chi strumenti ministra,
Chi s'affolla a mirarlo, e chi sudando
Prono nell'opra, infellonito e stolto
Dell'infame sudor gli bagna il volto.
Come a vista di pene sì fiere
Non v'armaste di fulmini, o sfere,
ecc.

Qui non s'è voluta rappresentare la scena dolorosa, ma non s'è voluto nemmeno perder l'effetto che dalla descrizione si poteva ricavare. Ad escludere dal dramma italiano certe persone e certi fatti, persuase anche, senza dubbio, un sentimento di schifiltosa ed ipocrita riverenza, ma non credo che altrettanto si possa dire del dramma spagnuolo, giacchè in Ispagna la licenza fu grande, come un tempo fu anche appo noi, in sì fatti argomenti, e poco dopo Juan de la Encina, si dovevano veder sulle scene i diavoli introdotti a disputare con Dio.

Tuttavia Juan de la Encina si raccosta ancora talvolta ai modelli primitivi del dramma sacro. In una *Risurrezione* si veggono introdotti i personaggi soliti dei misteri, Giuseppe d'Arimatea, la Maddalena, i discepoli che vanno ad Emaus, e l'azione vi procede a

21

un dipresso nel modo antico e consueto, salvo che vi manca la persona di Cristo (1). Questa persona è introdotta in un *auto de la aparicion que nuestro Señor Jesucristo hizo à los dos discipulos que iban à Emaus*, stampato nel 1523 (2), opera di un Pedro Altamira. Ma i successori di Juan de la Encina si dilungarono sempre più dalle forme primitive, e tra le lor mani il dramma religioso si venne, come richiedeva la ragion delle cose, snaturando ognor più, ed empiendo di svariati elementi poco omogenei alla sua natura. In un dialogo della Natività di Bartolomé de Torres Naharro, stampato nel 1520, l'azione sacra è a dirittura soppressa, e in suo luogo si trova una disputazione di due pellegrini, tutta piena di sottigliezze teologiche. In un *auto nuevo* della Natività composto da un Juan Pastor, e stampato nel 1528, il soggetto si allarga, la storia si riempie di nuove persone e di nuovi casi, e si ha un primo saggio di quelle teatrali mostruosità a cui tanto favore indi a poco avevano a dar gli spagnuoli, e alla composizion delle quali dovevano con istudio maraviglioso adoperarsi i maggiori loro ingegni drammatici. Interlocutori di quest'*auto* sono l'imperatore Ottaviano, un suo segretario, un banditore, un vecchio per nome Blas Tozuello, uno stolido, Perico figliuol suo, Giuseppe, santa Maria, pastori, Miguel Recalcado, Anton Marcilla, Juan Relleno, un angelo.

(1) V. i drammi liturgici della Risurrezione e dell'Apparizione in Emaus nella citata opera del Du Méril.

(2) Moratin, *Indice cronológico*.

Questa trasformazione del dramma sacro s'accordava in tutto con le nuove disposizioni dello spirito drammatico in Ispagna, il quale, se alcuna volta si piegò alla imitazione degli antichi nol fece altrimenti che per eccezione; e del resto, così nelle teoriche, come nel fatto pratico, si contrappose sempre alle tradizioni e alle leggi della drammatica classica, e si affermò nella propria natura. Già sin da' primi anni del secolo XVII esaltava Juan de la Cueva, nel suo *Egemplar poetico* la commedia nuova, lodando i suoi ingegnosi trovati, i suoi viluppi le sue squisitezze di sentimento e di linguaggio. Tutte queste proprietà del nuovo dramma che liberamente si esplicavano sulle scene profane, dovevano a poco a poco estendersi anco alla rappresentazione sacra. L'*auto* cresce per tal modo a enorme e spesso sfigurato organismo, ritrovandovisi dentro gli elementi tutti della vita intellettuale e materiale del popolo spagnuolo. L'amore del concettoso, dell'astruso e del significativo, vi introduce e vi allarga un uso amplissimo dell'allegoria, che fa di continuo oscillar l'azione tra il significato reale e l'ideale, e sfonda in singolar modo le apparite della scena; le consuetudini del già nato *cultismo* vi si diffondono, e ajutate dall'uso dell'allegoria, generano un linguaggio nuovo, inaudito, mistico e tutto pieno di raziocinati paralogismi, in cui lasciveggia e trionfa lo spirito inventivo.

Io non debbo tener dietro a queste ulteriori trasformazioni del dramma sacro spagnuolo. Basti accennare com'esso si venisse mutando in tutt'altro modo da quello che tenne il dramma sacro appo noi.

La sacra rappresentazione italiana si dissolve a poco a poco nella commedia, e vi si smarrisce (1); l'*auto* spagnuolo si associa alle nuove tendenze della drammatica profana, se ne avvalora, e col loro ajuto continua a vivere lunga vita e rigogliosa. Esteticamente esso è forma riprovevole, storicamente è forma legittima, opportuna e necessaria perchè si crea dalle stesse virtù dello spirito spagnuolo in quel tempo (2). Lo spirito spagnuolo è, nella seconda metà del XVI secolo, e in tutto ancora il secolo seguente, uno spirito iperbolico, avventuroso, mirabilmente versatile, smisurato, pien di sublimi e talvolta goffi ardimenti; esso è una viva e mobile fantasmagoria. Nell'opera propria ama di veder versato tutto in una volta il molticolore suo contenuto. Però nasce l'*auto* di Lope de Vega e del Calderon. E lo stesso Lope aveva esatto sentimento di una sì fatta condizion di cose quando scrisse nel suo *Arte nuevo de hazer comedias*, che egli, in sul punto che si metteva a comporre un dramma, chiudeva con sei chiavi i precetti degli antichi, di cui era tuttavia grandissimo ammiratore, e soggiungeva che

> . . . . la colera
> De un español sentado no se templa

---

(1) Di questo dissolvimento porgono curioso esempio alcune rappresentazioni sacre del Cecchi.

(2) Rappresentazioni sceniche della natura degli *autos* spagnuoli, e imitate dagli *autos* vi furono anche in Italia, ma attechiron poco, perchè le spirito naturale della drammatica nostra non le poteva favorire.

Si no le representan en dos horas
Hasta el final juyzio desde el Genesis.

Queste parole definiscono l'*auto* degli ultimi tempi, l'*auto* venuto a termine di crescimento, e sopraffatto oramai dal suo stesso rigoglio. Le rappresentazioni di Juan de la Encina e di Gil Vicente son ben lontane da sì fatta condizione, ma si metton già sullo sdrucciolo, e predispongono il dramma sacro alle ultime trasformazioni.

INDICE

Avvertenza . . . . pag. vii

La vita è un sogno, dramma di Pietro Calderon . . » 1

Amleto, indole del personaggio e del dramma . . . » 41

Tre commedie italiane del Cinquecento: *la Calandria*, *la Mandragola*, *il Candelajo* . . . . » 81

Il *Fausto* di Cristoforo Marlowe . . . . » 205

Il *Mistero* e le prime forme dell'*Auto sacro* in Ispagna » 249